

HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT

H e r a u s g e g e b e n v o n

DR. FRITZ BURGER

a. o. Professor an der Universität und Akademie der bildenden Künste in München

u n t e r M i t w i r k u n g v o n

Professor Dr. A. E. Brinckmann-Karlsruhe; Professor Dr. Ludwig Curtius-Erlangen; Dr. Ernst Diez-Wien; Professor Dr. Hermann Egger-Graz; Privatdozent Dr. August Grisebach, Berlin; Privatdozent Dr. Ernst Herzfeld-Berlin; Professor Dr. Edm. Hildebrandt-Berlin; Privatdozent Dr. Hans Jantzen-Halle; Oberbibliothekar an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek Dr. Georg Leidinger-München; Professor Dr. Josef Neuwirth-Wien; Professor Dr. Wilhelm Pinder-Darmstadt; Professor Dr. Paul Schubring-Berlin; Professor Dr. Hans W. Singer-Dresden; Professor Dr. Graf Vitzthum-Kiel; Privatdozent Dr. Martin Wackernagel-Leipzig; Professor Dr. Arthur Weese-Bern; Professor Dr. Hans Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin und anderer Universitätslehrer und Museumsdirektoren



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

NA
500
B3
V.2

DIE BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

II. BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS IN DEN GERMANISCHEN LÄNDERN

VON

Dr. MARTIN WACKERNAGEL

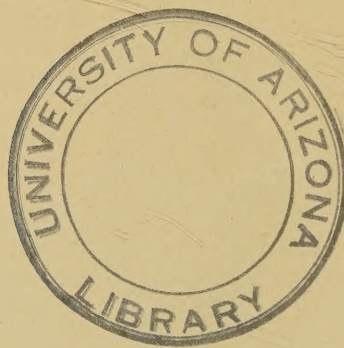
Privatdozent an der Universität Leipzig



ACADEMIA

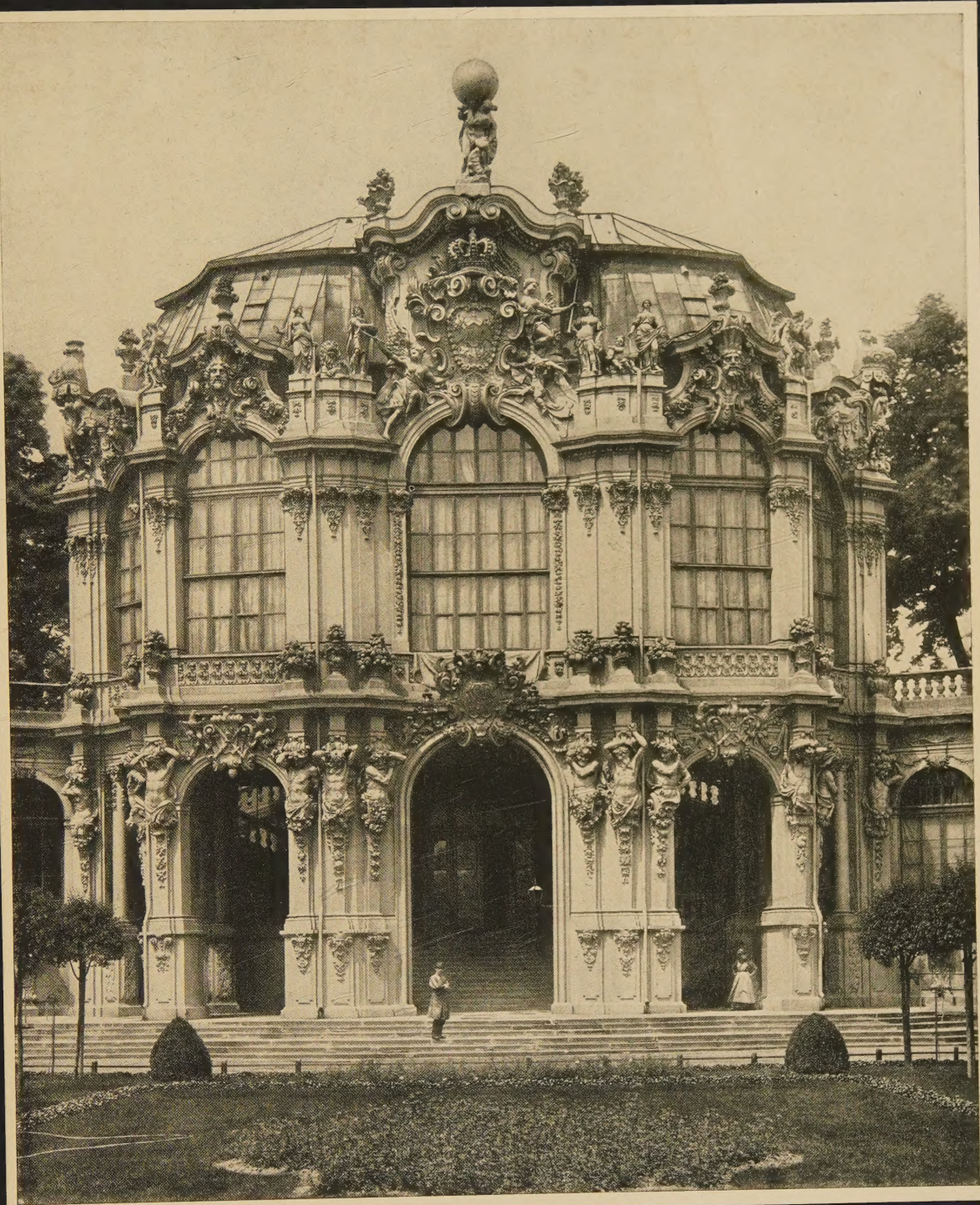
BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1915 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG



F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

Poppelman
1711-22



Dresden, Pavillon am Zwinger

ZUR EINFÜHRUNG.

Eine Rechtfertigung oder Ehrenrettung der deutschen Barockarchitektur, ein einführendes Werben für den vielfach unbesehen mißachteten Charakter und Wert dieser Stilperiode überhaupt konnte vor nicht zu langen Jahren noch als unumgängliches Erfordernis beim Beginn einer Darstellung der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gelten.

Heute bedarf es wohl solcher Bemühungen nicht mehr. Bei all denen jedenfalls, die überhaupt für Architektur Auge und Empfindung haben, ist für die feurige, vollblütige Kraft und Schönheit des barocken Ausdrucks ein unmittelbares Gefühl lebendig geworden, und dazu die begründete Überzeugung, daß die besten künstlerischen Kräfte jenes Zeitalters in Deutschland vor allem in der Architektur zu Worte gekommen sind, und daß das deutsche Barock, in gewisser Beziehung auch das deutsche Rokoko, den eigentümlich deutschen Baugeist, die heimatlich bodenständige Wesensart in einer ganz besonders prachtvollen, ausdruckskräftigen Weise zur Entfaltung gebracht haben.

Allerdings ist weder der Barock noch das Rokoko deutschen Ursprunges; beide Stile sind aus ihrer ausländischen Heimat, aus Italien und aus Frankreich, bei uns importiert und zunächst vorwiegend auch durch Baumeister aus ihrem Ursprungsland, die man hereinrief, vorgeführt und weiter verbreitet worden. Jedoch läßt sich deutlich beobachten, wie diese fremden Meister, sobald sie auf deutschem Boden stehen, für deutsche Bauherren und deutsche Lebensbedürfnisse arbeiten, wie instinktiv alles allzu Fremdländische so viel als möglich abzustreifen trachten, die mitgebrachte neue Kunst dem Geschmack und der gewohnten landesüblichen Ausdrucksweise tunlichst anzunähern bemüht sind. Und dann wächst auch schon neben ihnen die erste Generation einheimischer Schüler empor, die in der Folge, zur Zeit des vollentwickelten Barock, wie nachher wieder, in der Blüte des Rokokostils, das Feld in erster Linie beherrschen.

Aus diesem sich überall durchsetzenden nationalen, eigenwüchsigen Charakter begreift sich allein auch die klare gleichmäßige Kontinuität der Entwicklung, die — für den großen Gesamteindruck — über den ganzen, fast 200 Jahre umfassenden Zeitraum von der Spätrenaissance bis zu den letzten Ausklängen des Rokoko, in einer ungebrochenen Kurve verläuft. Wie in pflanzenhaftem, organisch natürlichem Wachstum erhebt sich im frühen 17. Jahrhundert aus den Wurzeln der Spätrenaissance der kräftige Stamm des Barock, langsam emporwachsend und erstarkend, bis aus dem schon gegen Ende des Jahrhunderts mächtig ausgebreiteten, saftgeschwellten, blattrreichen Geäst in den 1730er Jahren der zierlich duftige Blütenflor des Rokoko hervorbricht.



1. Augsburg, Zeughaus, 1602—07

(Neue Phot. Gesellschaft, Steglitz)

reich abgestufte Gegensätze von Hell und Dunkel; und auch alle Einzelglieder, Gesimse, Vergiebelungen, Bogenabschlüsse usw. durchdringt dieselbe plastische Beweglichkeit, dieselbe schwungvoll kecke Formen-auffassung, durch die den alten klassisch stilisierten Motiven ein völlig neuer Sinn, eine höchst lebensvolle, ausdrucksreiche Erscheinung verliehen wird.

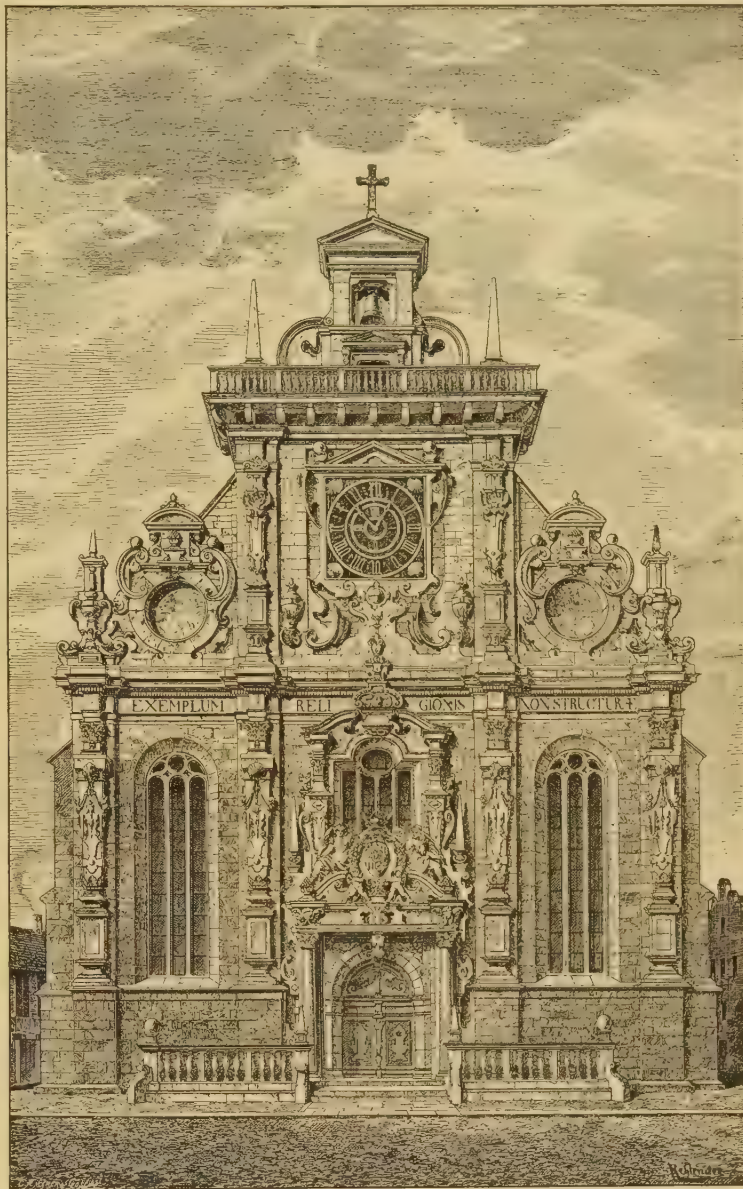
Die Reihe der diesen ersten Bogen beigegebenen Abbildungen — die im einzelnen weiter unten besprochen werden sollen — können das eben Gesagte schon einigermaßen illustrieren: Die ungefähr gleichzeitigen Fassaden des Augsburger Zeughauses und der evangelischen Kirche in Bückeburg (Abb. 1 u. 2) als Beispiele der seit Beginn des 17. Jahrhunderts merklicher hervortretenden barocken Strömung, wobei die erstere den italienisierenden Barock mit seiner breiten, kraftvollen, aus der Hochrenaissance hervorgegangenen Formensprache, die zweite den eigentümlich norddeutschen Barock anschaulich macht, wie dieser dort aus dem komplizierten Zierstil der lokalen Spätrenaissance heraus sich entwickelte. (Vgl. auch Abb. 16, 17 ff.). Die folgenden Abbildungen (3—6, 9, 11—13) nach Palast- und Kirchenfassaden aus Wien und Salzburg beleuchten den Übergang vom Barock des späten 17. zu dem des beginnenden 18. Jahrhunderts. Dieser letztere erscheint in seiner vollen Blüte, bis zu den äußersten Möglichkeiten plastischer Bewegungsfülle und dekorativer Pracht entwickelt in zwei Hauptstücken dieser Zeit, den Fassaden des Dresdener Zwingerpavillons und der Neumünsterkirche in Würzburg (Taf. I und Abb. 13).

Über die Merkmale des werden den deutschen Barock, der in direkter Anknüpfung an gewisse bereits entschieden barocke Tendenzen der deutschen Spätrenaissance, während deren Weiterleben in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr deutlich hervortreten beginnt, wird im 1. Kapitel unserer Darstellung des näheren die Rede sein. Eine merkbare Weiterentwicklung, überhaupt ein festeres Ausprägen des eigentlich barocken Stilcharakters beginnt erst nach dem Dreißigjährigen Krieg, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Wenn dabei zunächst, in offener Reaktion gegen den übermäßig gehäuften Formenreichtum der Spätrenaissance, der barocke Fortschritt auf eine mehr geschlossene, gedrungene Ausdrucksweise hinstrebt, so macht die bisweilen reichlich plumpe Schwere, Massigkeit und Monotonie dieses Frühbarock seit der Jahrhundertwende einem mehr feingliedrigen und auch lebhafter bewegten, kontrastreicherem Stile Platz. Auf malerische Wirkung, mehr noch auf den plastisch bewegten Ausdruck der struktiven und ornamentalen Einzelformen, wie der ganzen Baumasse ist man nun vor allem bedacht. Eine Kirchen- oder Palastfassade wird ganz wie ein skulpturales Relief komponiert, modelliert möchte man fast sagen; kräftig vorspringende neben zurücktretenden Teilen ergeben wirkungsvolle,

Die letzte Phase des Barockstils, die wir als Rokoko zu bezeichnen pflegen, steigert dann nochmals die Beweglichkeit und naturalistische Lebendigkeit der Formen, indem sie alle Gliederungen, überhaupt die ganze architektonische Ausdrucksweise leichter, weicher, geschmeidiger gestaltet und schließlich selbst die Grundelemente der baulichen Funktionen des Tragens, Lastens, Überdachens usw. ihrer herkömmlichen Stilisierung und Rhythmisierung entfremdet. Fast nur noch gewisse rahmende oder verbrämende Motive bleiben erhalten, denen aber oft auch der letzte Rest architektonischer Solidität, die symmetrische Responion genommen ist. Damit freilich schränkt sich der Stil von selbst in seiner Verwendbarkeit ein auf das Gebiet der Innendekoration (Abb. 15). Am Außenbau sehen wir die Formenbildung des Rokoko nur vereinzelt, an besonders auszuzeichnenden Punkten, und auch da nur in gemäßigter Weise sich betätigen; wie nun überhaupt, im Gegensatz zu dem lauten, lebhaft erregten und bisweilen reichlich derben Wesen des Barocks eine feinere, mehr zurückhaltende und diskrete Art der äußeren Erscheinung sich durchsetzt (vgl. Abb. 10 im Gegensatz zu Abb. 3 bis 6 und 9). Besonders an kleineren Bauwerken und namentlich da, wo sich direkter französischer Einfluß geltend macht, ist dies sehr augenfällig.

Nun sind aber die Elemente der Entwicklung zweifacher und sehr zwiespältiger Natur; zwei gegensätzliche

Strömungen laufen, beinahe überall merkbar, nebeneinander her, bald eine die andere zurückdrängend, bald sich unter einander irgendwie ergänzend, verschlingend oder durchkreuzend. Der eigentliche Barock, wie seine jüngere, zartere Fortsetzung, das Rokoko, in ihrer frei und lebhaft bewegten, halb naturalistisch, halb phantastischen Art, sind beides Äußerungen nur der einen dieser Strömungen. Sie entspringen einem echt deutschen architektonisch ornamentalen Prinzip, das als solches schon in der sogenannten Spätgotik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in voller, prächtiger Lebendigkeit sich entfaltet hatte, das sich dann in der letzten Phase der deutschen Renaissance wiederum geltend zu machen begann, um



2. Bückeburg, Evangelische Kirche, 1613

(nach Ortwein)



3/ Wien, Palais Lobkowitz, 1685

schließlich, im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts ein neues Blütezeitalter zu erleben. Diesem Zeitalter haben Barock und Rokoko den Namen gegeben, obwohl sie es höchstens in vorwiegendem Maße, aber keineswegs ausschließlich beherrschten. Denn es war inzwischen auch, gleichfalls schon im 16. Jahrhundert, das andere, entgegengesetzte Prinzip ans Licht getreten, der ruhige, formenstrenge, regelgerechte Klassizismus. Zunächst freilich nur in vereinzelt, besonders abgeklärten Denkmälern der entwickelten deutschen Hochrenaissance, bei denen die klassischen Einzelformen, Gliederungen und Verhältnisse der Antike, in der Redaktion und Neubelebung, wie sie die Vorbilder der großen italienischen Meister darboten, zur Anwendung gebracht wurden. Den größten Aufschwung aber nahm auch dieses klassizistische Prinzip im 17. und 18. Jahrhundert, neben und unter der Herrschaft des Barock und des Rokoko. Gerade dieser letztere, als grundsätzlich unarchitektonischer, nur ganz locker organisierter Dekorationsstil, mußte für alle monumentalen Aufgaben, bei der Außengestaltung größerer Gebäude namentlich, durchweg den Klassizismus zu Hilfe rufen. Und schließlich, nachdem sich das Rokoko — gegen 1780 — völlig überlebt und wie eine veraltete Mode in allgemeinen Mißkredit gebracht hatte, ist der Klassizismus, in der konsequentesten Ausbildung seiner Ideale, auch bei der Gliederung und Ausschmückung der Innenräume zur völligen Alleinherrschaft gelangt.

Sodann ist ein anderer Umstand noch zu berücksichtigen, der die auf jedem Einzelgebiet so klar verlaufende Entwicklung im Gesamtbild der Architekturgeschichte des weiten germanischen Länderkomplexes, den wir zu überblicken haben, eigentümlich kompliziert und in vielfache Verschiedenheiten abstuft. Ich meine die territorialen Gegensätze, wie sie schon auf den ersten flüchtigen Blick zwischen der Baukunst des norddeutschen Kunstgebiets mit Dänemark und Holland einerseits, und dem Süden Deutschlands mit den deutsch-österreichi-



4. Wien, Pal. Starhemberg (Kultusministerium), 1683

(Wien)

schen Kronländern andererseits, sich zu erkennen geben. Dazu dann, als vermittelnde Zwischenerscheinungen zwischen den äußersten Extremen, die verschiedenen kleineren Kunstgebiete, die in ihrer, bei näherem Zusehen, deutlich ausgeprägten provinziellen Sonderart sich eines vom anderen abheben. Es sind die allgemeinen geographisch klimatischen und rassehaften Verschiedenheiten, die solche größeren oder kleineren Gegensätze des architektonischen Ausdrucks hier und dort zunächst bedingen; dann die feineren, mehr geistigen und kulturellen, nicht zuletzt die religiös-konfessionellen Unterschiede und der durch jene erstgenannten Verhältnisse vielfach mitbestimmte künstlerische Anschluß an das eine oder andere der großen ausländischen Kunstgebiete, an Italien oder an Frankreich; oder an Holland, das zwar mit dem ganzen Norden Deutschlands und mit Dänemark in vielfachem engem Konnex steht, aber den deutschen Kernländern gegenüber sich in ebenso selbständig ausgestalteter nationaler Eigenart absondert, wie etwa Frankreich.

Die verschiedene Orientierung der einzelnen Provinzen des großen deutschen Ländergebiets und ihre demgemäß untereinander abweichenden allgemeinen Kunsttendenzen erklärt auch und ermöglicht in erster Linie jene eigentümliche Zwiespältigkeit der Gesamtentwicklung, von der oben die Rede war, das Nebeneinanderstehen und sich Durchkreuzen der beiden gegensätzlichen Stilströmungen Barock-Rokoko und Klassizismus. Im allgemeinen kann man sagen, daß der Klassizismus des frühen 17. Jahrhunderts hauptsächlich in Süddeutschland seine Vertreter findet (Elias Holl und Heinrich Schickhardt vor allem), und sich dort an die Spätrenaissance, die Palladioschule des benachbarten Italien anschließt, während er zur Zeit des entwickelten Barock, im späteren 17. und im 18. Jahrhundert besonders im nördlichen Deutschland, das aus Holland und dem Louis XIV-Stil Frankreichs sich Vorbilder und führende Meister herüberholte, die Vorherrschaft behauptet.



5. Wien, Pal. Breuner (Staatsschuldenkasse), um 1730

Den Gesamtverlauf der Entwicklung, wie er oben flüchtig skizziert wurde, vermögen aber diese örtlichen Sonderströmungen nicht eigentlich zu verwirren oder zu zerspalten. Die angegebenen Hauptetappen des Fortschreitens, der Entfaltung und Abwandlung der architektonischen Ausdrucksweise behalten durch das ganze germanische Kunstgebiet hindurch ziemlich dieselbe Zeitfolge; nur der formale Charakter im einzelnen, und die Art des Ausgleichs zwischen der barocken und der klassizistischen Tendenz wechseln innerhalb derselben Zeitstufe, von einem Kunstzentrum zum andern.

Wenn wir nun aber in weiterer Umschau die allgemeine Geschichte der deutschen Kunst im Barockzeitalter überblicken, so darf es auffallen, wie sehr die Architektur, seit ihrer kräftigen Neubelebung im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die Schwesterkünste zu überflügeln und zu beherrschen beginnt. Die große retrospektive Darmstädter Ausstellung des letzten Sommers (Deutsche Kunst von 1650—1780), von der man sich alle möglichen Überraschungen versprach, hat wohl manche wenig bekannte Malerpersönlichkeiten erst ins rechte Licht gesetzt und auch einzelne recht

interessante neue Bekanntschaften vermittelt; im ganzen aber ist dabei die Vorstellung nicht wesentlich verändert worden, die man bis dahin von der deutschen Malerei und Plastik des dargestellten Zeitraumes besaß: Nicht eine einzige wirklich bedeutende, selbständig schöpferische Persönlichkeit hat das ganze Jahrhundert von 1650—1750 in der deutschen Malerei und Plastik aufzuweisen — es sei denn Andreas Schlüter, der aber mindestens ebenso sehr der Baukunst als der Plastik angehört —; außer Schlüter aber nicht einen Namen, der neben den souveränen Baumeistergestalten eines Pöppelmann, Balthasar Neumann, Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt u. a. der Erwähnung wert wäre.

Und das ist kein Wunder, wenn man sieht, wie unter der diktatorischen Allgewalt der Architektur die Malerei und Bildhauerkunst eigentlich nur noch in dekorativen Aufgaben, innerhalb der vom Architekten geschaffenen Rahmen und Gerüste, zu Worte kommen konnte, — das gilt auch für die Altarbilder und die statuarische Plastik an Altären — und wie sie so-

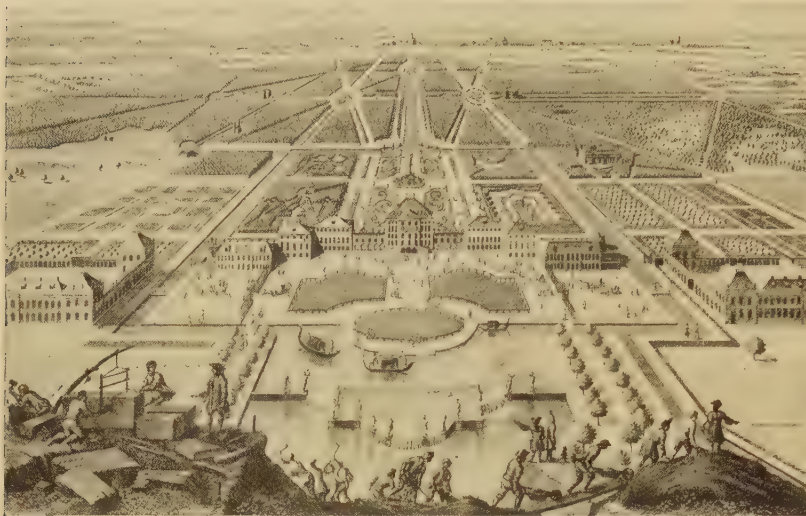
gar auf dem einzigen Gebiet selbständigen Weiterlebens, in der Bildniskunst, mehr und mehr in den dekorativen Linienzug und Stilzwang hineingebunden sind, den die Architektur in ihren Gestaltungen diktierte.

Dafür ist die Baukunst selbst, wie schon gesagt wurde, in ihrem ganzen Auftreten und Gebahren, in ihrer kompositionellen und formalen Ausdrucksweise immer mehr plastisch und malerisch zugleich geworden; es hat sich, mit anderen Worten, die Einheit des stilistischen Ausdrucks — nach der wir heute wieder aus allen Kräften hinstreben — unter der Suprematie der Architektur schließlich so sehr, so bis zum äußersten Maße verwirklicht, daß im Zusammenwirken der drei Künste und der kunstgewerblichen Nebengattungen alle Grenzen und Unterschiede verwischt sind. Von den Künstlern ist der leitende Architekt allein der selbständig und frei Schaffende geblieben; Maler und Plastiker erscheinen zum Gehilfenrang hinabgedrückt, nicht viel besser als die Schar der Tischler, Stukkierer, Vergolder, Kunstschlosser, die neben ihnen an der Ausführung des vom Architekten entworfenen einen und unteilbaren Gesamtkunstwerks einer Kirche, eines Palastes usw. arbeiten.



6. Wien, Liechtensteinsches Majoratshaus, 1699—1711

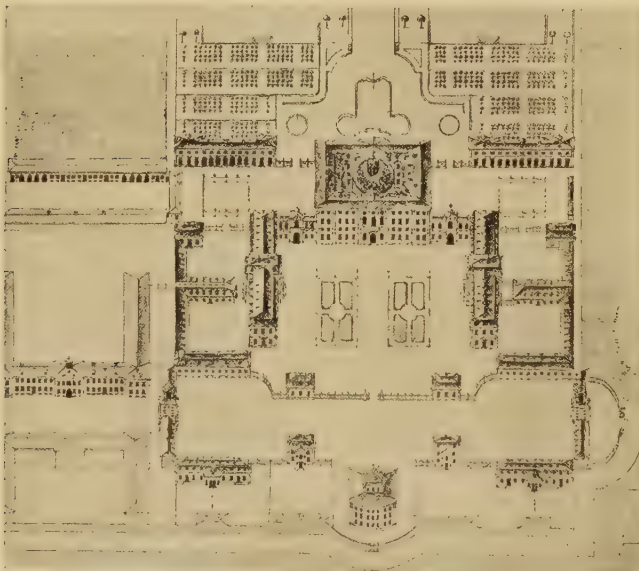
Aber weiter noch, über das Einzelgebäude hinaus erstreckt sich das bestimmende, vorzeichnende Eingreifen des Architekten. Wir erkennen es zunächst wieder in der Plangestaltung der Gärten, die in ihren durchgehenden Achsenlinien und Hauptteilen, Alleen, Blumenparterres, Teichen u. s. f., ebenso wie die Seitenflügel und Nebengebäude eines Schlosses, in einheitlichem System und Rhythmus auf den Haupt- und Kernbau hin orientiert sind; während sie zugleich mit der streng stilisierten Ausgestaltung aller ihrer Elemente völlig als architektonisch ornamentale Komposition behandelt werden. Dann aber mußte es dem Architekten und dem Bauherrn selbst darum zu tun sein, nicht nur diese unmittelbar zugehörigen Teile einer baulichen Anlage dem Gesetz einheitlich systematischer Gliederung zu unterwerfen, sondern die dort um den dominierenden Mittelpunkt konzentrierte Achsengruppierung auch in die Platzanlagen und Straßenzüge der angrenzenden Stadtteile hinein zu übertragen und in weit ausstrahlenden Perspektiven in die Ferne verklingen zu lassen (Abb. 7 u. 8).



7. Nymphenburg, Alte Gesamtansicht nach Stich

gestalten vermocht. Die Befähigung aber und das Verlangen nach solcher Komposition im großen ist begründet in einer fundamentalen Tendenz des Barock, in seiner, man möchte sagen absolutistischen Gesinnung, die alle selbständigen Sonderexistenzen, alles freie Eigenleben kleinerer Elemente und Einzelglieder möglichst zu unterdrücken trachtet, um dafür im großen und ganzen mit konsequentester Zentralisation die mächtigste Ausdruckswirkung zu erreichen.

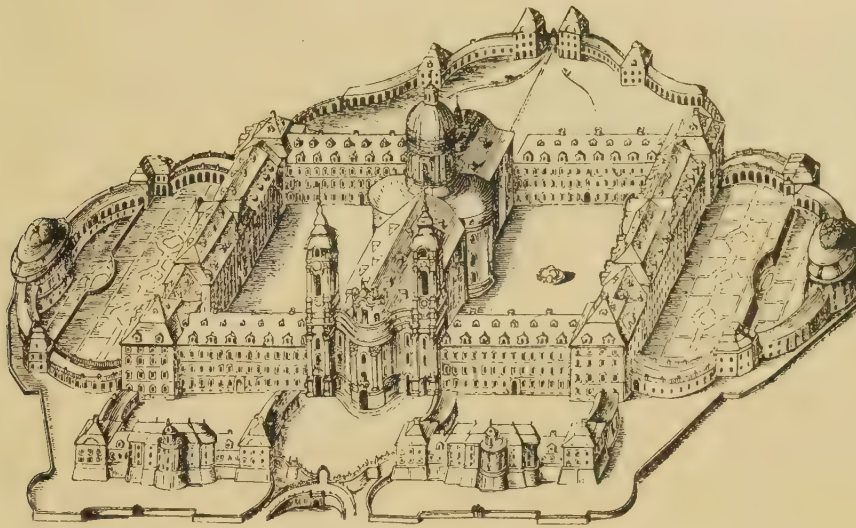
Die Architektur ist aber in ihrer Entwicklung und jeweiligen Erscheinungsweise, weit mehr als die beweglichen, materiell unabhängigeren Schwesterkünste mitbedingt von allerlei äußeren, lokalen und politischen wie wirtschaftlich kulturellen Umständen, die zugleich auch gewisse innere, seelisch geistige Antriebe im Gefolge haben und künstlerisch verkörpern.



7a. Bruchsal, fürstbischöfl. Schloß mit Nebengebäuden
(nach Hirsch, Das Bruchsaler Schloß)

So kennzeichnet sich der Beginn unserer Periode, das frühe 17., wie übrigens schon die vorausgehende Spätzeit des 16. Jahrhunderts, als eine Zeit gesicherten, bürgerlichen Wohlstandes und patrizischen Selbstgefühls in der großen Zahl stattlicher, reichgeschmückter Bürgerhäuser und Rathäuser, wie sie namentlich die geldkräftigen Handelsstädte des norddeutschen Tieflandes jetzt hervorbrachten. Es erwächst dabei die besondere Blüte des Stils — sehr bezeichnendermaßen für die behäbige, wohllebige, bürgerlich häusliche Gesinnung, die ihn trug — nicht sowohl aus dem eigentlich archi-

Dieses Zeitalter hat denn auch, was die Renaissance trotz mancher theoretischen Aufstellungen kaum je mehr als stückweise erreichte, die Prinzipien des einheitlich kunstmäßigen Städtebaus in einer Anzahl neu geschaffener oder gänzlich erneuerter Stadtanlagen verkörpern dürfen, und dabei die Möglichkeiten architektonischer Komposition in großzügigster und eindrucksvollster Weise auszuge-



8. Kloster Weingarten, Originalentwurf, 1715

(nach Ztschr. für bild. Kunst 1878)

tektonischen, struktiven Gefühl, als vielmehr aus der üppigen, in Material und Arbeit gleich aufwendigen Zierlust, die in der raumkünstlerischen Innenarchitektur, in den prächtigen Vertäfelungen der Wände, an Türeinfassungen und Prunkmobiliar und dann auch außen, in dem ganz entsprechend behandelten Schmuck von Portalen, Erkern, Giebelaufsätzen, ihre Entfaltung findet (vgl. Abb. 2, 17 ff.).

Dieser Wohlstand und die zum Bauen und zu derartig kostbarer Ausstattung der Gebäude ermutigende Sicherheit des Besitzes hat sich auch nach dem Beginn des großen Krieges in den zunächst davon verschont gebliebenen Teilen Deutschlands noch eine Zeitlang mehr oder weniger zu erhalten vermocht. Dann erst, und nun freilich auf lange hinaus, mußte die allgemeine Erschütterung und Erschöpfung, die während der späteren Kriegsjahre sich fast durch ganz Deutschland verbreitete und auch nach wiederhergestelltem Frieden noch jahrelang nicht überwunden werden konnte, alle bauliche Unternehmungslust darniederhalten und damit auch jeden Entwicklungsfortschritt unmöglich machen. Erst das letzte Drittel des Jahrhunderts brachte mit der zunehmenden Festigung der allgemeinen Verhältnisse auch hier eine über die notwendigsten Nutzbauten des Alltags hinausgreifende Baulust zurück und eröffnete gleichzeitig, nach langer Stagnation, einen kräftig strömenden Weiterfluß der architektonischen Stilentwicklung, die nun erst das Barock in seiner ganzen Pracht und Fülle erlebt.

Dabei tritt aber jetzt, anders als in der dem Krieg vorangehenden Periode, der fürstliche Baueifer in die erste Linie. In der Zeit von etwa 1690 bis 1730 sind die meisten und bedeutendsten der deutschen Residenzschlösser neu errichtet oder durch eingreifenden Umbau in ihre heutige Gestalt gebracht worden, hat sich überhaupt der Stil fürstlich vornehmen Wohnens und fürstlicher Repräsentation nach außen hin ausgebildet, der für die ganze Folgezeit, man kann wohl sagen bis auf den heutigen Tag, seine Geltung behielt. Vorbilder und Antrieb dazu boten offenbar, in ideellem, teilweise auch in formalem Sinn, die rasch weltberühmt gewordenen Residenzen des „Sonnenkönigs“, das neue Louvreschloß und Versailles. Aber gerade im Gegensatz zu Frankreich, wo um dieselbe Zeit sich, wie das politische so auch das gesamte kulturelle und künstlerische Leben ausschließlich am und um den königlichen Hof konzentrierte, muß man erkennen, wie sehr in Deutschland die politische und



9. Leipzig, Romanushaus, 1701—04

(nach Bau- u. Kstd. Sachsen)

kulturelle Dezentralisation, die bunte Vielstaaterei der Landkarte, den Künsten und zumal der Architektur zum Segen gereichte. So brachten die deutschen Lande mit ihren schier unzählbaren weltlichen und geistlichen Souveränen, von denen immer einer mit dem andern zu wetteifern bemüht war, nicht nur ein Versailles hervor, sondern überallhin verstreut Dutzende von Stadtresidenzen und Lustschlössern, die allesamt irgendwie das strahlende französische Vorbild in der Idee und Wirkung wieder-

spiegeln. Die Möglichkeit, aber auch die finanziellen Mittel zur Entfaltung solchen architektonischen Pompes gab der gleichfalls in Frankreich vorgebildete Absolutismus, die rücksichtslose Ausbeutung des bürgerlichen Wohlstands und der zu Frondiensten herangezogenen Arbeitskraft des niederen Volkes in den einzelnen Territorien. Und etwas von dem Geiste dieses Absolutismus, der durch nichts eingeschränkten fürstlichen Selbstherrlichkeit und Machtfülle, scheint sich auch allerdings, wie es schon oben ausgesprochen wurde, in der Anlage und Erscheinung dieser Schloßbauten zu verkörpern, bei denen alle Einzelteile und die ganze bauliche und gärtnerische Umrahmung dem einen allmächtigen Rhythmus und Achsengefüge des zentralen Hauptbaus sich unterordnen und einfügen müssen; wie auch die Fäden der gesamten künstlerischen Ausführung und Ausschmückung allesamt in der Hand des einen leitenden Architekten zusammenlaufen.

Diesem neuen Geiste konnten freilich die ererbten alten Schlösser in ihrer mittelalterlich dunklen Enge und zusammengestückten Winkligkeit nicht mehr genügen. Ihre burgartige Wehrhaftigkeit war veraltet und unnütz geworden; der Fürst fühlte sich auch im offenen Hause sicher genug. Dieses aber sollte nun durch seine hochragende, streng regelmäßig gegliederte Gestalt nach außen, und im Innern durch weite Hallen, pomphafte Treppenhäuser und die imponierende Perspektive reicher, prachtgeschmückter Säle, die alles überstrahlende fürstliche Erhabenheit und den Glanz des Hofes so eindrucksvoll wie möglich vor Augen stellen. Es sollte den Rahmen und Hintergrund abgeben für das neue höfische Zeremoniell, mit dessen feierlicher Atmosphäre nun auch deutsche Fürsten sich zu umgeben beginnen (Abb. 7, 14).

Weit über die Forderungen des praktischen Bedürfnisses und persönlichen Behagens hinaus wird das Bauen bald zur stolzesten Betätigung herrenmäßigen Lebens- und Machtgefühls, zu einer — freilich höchst kostspieligen — leidenschaftlichen Passion, der große und kleine Potentaten mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln huldigten.

Solche Bauleidenschaft bleibt aber nicht auf die Kreise der Fürsten und der ihnen nach-eifernden Hofleute beschränkt; auch in den Städten beginnen jetzt überall die reichen Bürger sich neue Häuser zu errichten. So vieles war im Kriege zerstört und wohl zunächst nur

notdürftig wiederhergestellt worden; aber auch mancher gute alte Bau, der erhalten geblieben war, mußte nun, wo der Zeitstil erst seine volle prunkhafte Entfaltung gewonnen hatte, allzu schlicht und altmodisch erscheinen. So sind in jenen Jahrzehnten, wie man es noch heute in manchen Städten deutlich beobachten kann, ganze Häuserreihen, ganze Straßenzüge und Stadtviertel, ein Haus um das andere umgebaut oder von Grund auf neu errichtet worden. Wer irgend zu bauen vermochte, der baute, und erfüllte damit etwas wie eine standesgemäße Ehrenpflicht. Dabei geschah es auch nicht selten, daß einzelne Bauherren, kleinere



10. Basel, Reichensteiner Hof, 1763
(nach Basler Bauten d. 18. Jahrh., Orig. im Gegensinn)

Fürsten so gut wie Adelige oder Bürger, sich in allzukühnen Bauunternehmungen völlig ruinierten. Sogar ein Fall wie die Geschichte des Leipziger Bürgermeisters Romanus, der um sein (noch erhaltenes) palastartiges Wohnhaus in der geplanten Pracht errichten zu können (Abb. 9), sich zu allerlei fatalen Finanzpraktiken hinreißen ließ und dann im Gefängnis starb, dürfte zu seiner Zeit (Anfang des 18. Jahrhunderts) nicht ganz ungewöhnlich gewesen sein.

Es wurde oben darauf hingewiesen, wie sehr seit den Zeiten des entwickelten Barockstils die Architektur über die anderen bildenden Künste dominiert und sie in ihren Bann und Dienst zieht. Dieser kunstgeschichtlichen Beobachtung tritt aber die allgemeine kulturgeschichtliche zur Seite, daß in jenen Jahrzehnten das Bauen und Bauenlassen, das Interesse an architektonischen Neuschöpfungen, das Bedürfnis, sich durch bedeutende bauliche Unternehmungen Ansehen und dauernden Nachruhm zu sichern, im Vordergrund des gesamten öffentlichen Lebens gestanden haben muß und darin einen Raum einnahm, wie kaum je zu einer anderen Zeit. Aus diesem Gesichtspunkt wird uns dann auch die an sich so erstaunliche Pomphaftigkeit von Klosterbauten begreiflich, wie sie jenes Zeitalter erstehen ließ (Abb. 8). Der Hinweis auf die (vor der Reformation doch weit schlimmere) Verweltlichung des Klosterwesens, auf die übermäßig angewachsenen Reichtümer und die äußere grundbesitzende Macht mancher dieser Ordenssitze kann allein nicht genügen, um diese doch mehr ideale als materielle Steigerung der Lebenshaltung und Repräsentation zu erklären.

Das Bauen ist eben in jener Zeit nicht nur als eine „noble Passion“ und vornehme Standespflicht erschienen, sondern gegebenenfalls auch, wie schon im Mittelalter, als eine Art von Gottesdienst, als eine monumentale Form der Verehrung Gottes und seiner Kirche. Davon zeugen noch mehr als jene prachtvollen Klosteranlagen die Menge der im engeren Sinn kirchlichen Bauten, bei denen die Wechselbeziehungen zwischen der Baukunst und dem allgemeinen kulturellen Zeitcharakter nicht minder deutlich als auf dem Gebiete der Profanarchitektur in die Erscheinung treten.



11. Wien, Pfarrkirche am Hof, 1668.

Im Vordergrund steht naturgemäß, durch starke Überzahl wie durch künstlerische Bedeutung und Aufwendigkeit der Denkmäler, der katholische Kirchenbau. Der neu gestärkte und, wie wir zugeben dürfen, auch innerlich geläuterte Geist katholischer Religiosität, den die Reformbestrebungen innerhalb der alten Kirche seit der Mitte des 16. Jahrhunderts geschaffen, und der sich dann in der Gegenreformation so überaus wirksam betätigt hatte, dieser Geist leidenschaftlichsten kirchlichen Eifers lebte ungemindert bis tief ins 17. Jahrhundert hinein fort und hat in zahlreichen Kirchenbauten einen sehr charakteristischen monumentalen Ausdruck gefunden.

Von besonderer Bedeutung erscheinen dabei die Bemühungen der Jesuiten. Diese, seit den Tagen der Gegenreformation die Führer und Vorkämpfer des Katholizismus in Deutschland, haben schon im späten 16. und namentlich während der ersten zwei Drittel des 17. Jahrhunderts durch ganz Deutschland und Österreich hin eine große Anzahl zum Teil hochbedeutender Kirchenbauten ins Werk gesetzt und dabei — wie es freilich nur einer so unübertrefflich organisierten, weltumspannenden Genossenschaft möglich war — mit vielerfahrenem Sinn für das Praktische und Zweckmäßige bei verhältnismäßig geringem Kostenaufwand, überall die wirkungsvollste und den jeweiligen zeitlich-örtlichen Anschauungen am meisten entsprechende Lösung der baulichen Aufgabe zu bieten vermocht. Von einem eigentlichen „Jesuitenstil“, in



12. Salzburg, Dreifaltigkeitskirche, 1694/1702

Fischer von Erlach

(Phot. Wlha)

dem populären Sinn dieses Begriffes, als eines besonders üppigen, schwülstig überladenen Barock, kann man freilich nicht reden. Die große Mehrzahl der deutschen Jesuitenkirchen entstanden zu einer Zeit, da der Barock sich eben erst zu entwickeln begann; sie sind zum Beispiel in den rheinischen Gegenden fast ausnahmslos in der dort noch das ganze 17. Jahrhundert hindurch beliebten posthumen Gotik gebaut, während sie in Süddeutschland vielfach als Musterstücke eines besonders formenstrengen und gemessenen Klassizismus erscheinen. Wenn die Baumeister des Ordens sich weiterhin aber auch des vollentwickelten Barock und des Rokoko bedienten und damit wohl mancherorts als erste Verkünder neuer künstlerischer Möglichkeiten auftraten, so entspricht das nur dem jesuitischen Grundsatz, in allen Dingen stets zeitgemäß und auf dem Laufenden zu sein. Im Kirchenbau mußte die Gesellschaft Jesu eines der wirksamsten Förderungsmittel ihrer in erster Linie propagandistischen Ziele und Zwecke erkennen; wobei aber nicht allein die Zahl und die Größe der Bauten entscheidend sein konnte, als vielmehr — in dieser architektonisch so empfänglichen und so lebhaft interessierten Zeit — die künstlerische Anlage und Erscheinung der Bauwerke. Und nun haben die Jesuiten in der Tat in ihren römischen Stamm- und Mutterkirchen, dem Gesù (1568 ff.) und Sant'Ignazio (1626 ff.) einen Typus der Innenraumanlage wie der Fassadengestaltung aufgestellt, der sich in der Folge durch die ganze christliche Welt hin, auch außerhalb der Ordensbauten, als die vollkommenste katholische Kirchenform bewährte.



13. Würzburg, Neumünsterkirche, 1716 (Neue Phot. Gesellsch.)

In den jesuitischen, aber nicht minder auch in den von anderer Seite errichteten Kirchenbauten erstrebt der Barock in seiner Blütezeit durch die imponierende Gestaltung und Gliederung des Raumes, durch eine wirkungsvolle, bis zur mächtigsten Steigerung abgestufte Lichtführung und die schwungvolle, fast verschwenderische Pracht des Dekors (Taf. II) den Ausdruck stärkster kirchlicher Begeisterung und einer nicht selten hinreißend inbrünstigen religiösen Devotion. Es äußert sich hier eine Pathetik der architektonischen Sprache, wie sie ähnlich stark, freilich mit ganz anderen Worten und Wendungen, nur in den Kathedralen der hohen Gotik schon einmal erklingen war. Und wenn wir diese letzteren Bauten in ihrem aller Erden-schwere entledigten stürmischen Vertikalismus als ein paralleles geistesverwandtes Erzeugnis der mystischen Poesie des Mittelalters gegenüberzustellen pflegen, so dürfen wir, aus demselben Glauben heraus an einen — bewußten oder unbewußten — seelischen Sinn und Gehalt aller großen Baukunst, auch in dem Kirchenbau der Barock- wie der Rokokozeit ein bedeutungsvolles künstlerisches Dokument für den

Geist des damaligen Katholizismus, für die seltsam leidenschaftliche Richtung der kirchlichen Gesinnung jener Periode begrüßen.

Aber wie verträgt sich nun damit der oft so weltliche, so theaterhafte, so fast frivol heitere Charakter der dekorativen Ausstattung dieser Kirchen?

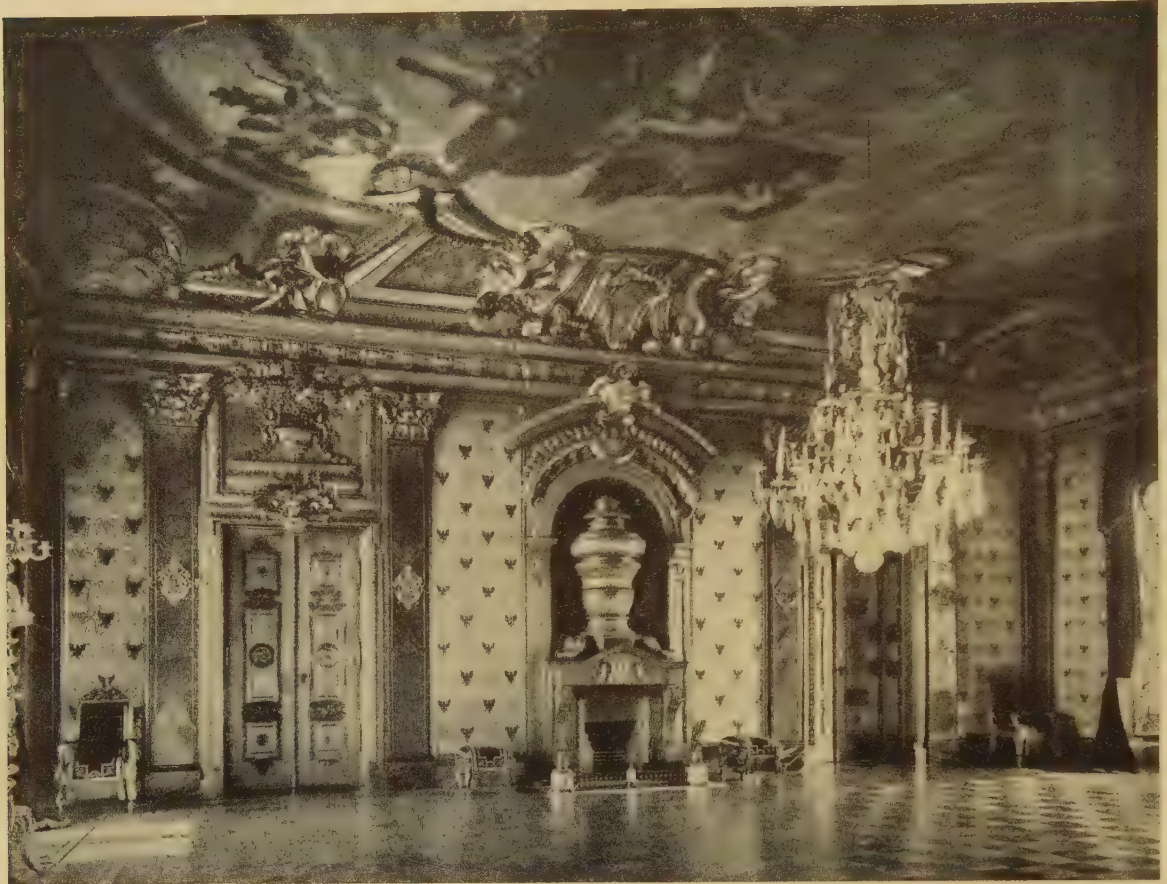
Ich meine, wir dürfen wohl aus der allgemeinen Erscheinungsform baulicher Anlagen, wie sie sich in den äußeren Größenverhältnissen, in den kubischen Abmessungen, Proportion und Gliederung der Innenräume und sonstigen elementaren architektonischen Ausdruckswerten ausspricht, gewisse Schlüsse ziehen auf Geistesrichtung und Temperament der Urheber dieser Bauten. Zu diesen elementaren, zeitlich unbedingten Ausdruckswerten gehört aber nicht die Dekoration und äußere Ausgestaltung der Einzelteile. Darum ist es auch nicht angängig, aus dem Eindruck, den die Erscheinung dieser Zierelemente bei uns heutigen Betrachtern erweckt, ohne weiteres die Geistesart und seelische Verfassung der Zeit zu bestimmen, in der ein solcher Zierstil in Übung war. Wenn das im späten 17. und 18. Jahrhundert übliche dekorative Formenwesen auch im Kirchenbau Verwendung finden konnte, so bedeutet das nicht etwa eine durchgehende Verweltlichung des kirchlichen Lebens — das wäre ein allzu oberflächlicher und unhistorischer Schluß —; es beweist vielmehr, daß die Dekoration des späten Barock und des Rokoko für die Anschauung ihrer eigenen Zeit völlig frei war von dem Charakter, in dem

wir heute, unserm subjektiven modernen Empfinden entsprechend, jene Stile ganz allgemein aufzufassen pflegen.

In Wahrheit liegt die Sache doch vielmehr so: Auch im 18. Jahrhundert, so gut wie zu allen anderen Zeiten, war die leitende Idee bei Errichtung und Ausschmückung einer Kirche die, diese Bauten, als sichtbare Tempel und Wohnstätten Gottes auf Erden — denn als solche im wörtlichsten Sinne empfand und empfindet noch heute der Katholik jeden einmal geweihten und das Allerheiligste im Tabernakel bewahrenden Kirchenraum — so schön, so prächtig und kostbar, wie man es nur irgend vermochte, auszugestalten; zur Ehre Gottes und seiner Heiligen, aber auch, um dem Gläubigen, der die Kirche betrat, darin schon etwas wie einen Vor-schmack der himmlischen Herrlichkeiten darzubieten. Ganz naturgemäß bediente man sich nun zur Entfaltung solcher Pracht des herrschenden Zeitstils, als des Besten und Schönsten was man kannte, derselben dekorativen Formensprache, die auch in den Gemächern der Vor-nahmen, den Prunksälen fürstlicher Schlösser den Ton angab.

Es wurden oben die gotischen Kathedralen erwähnt als reinste Verkörperungen des mittel-alterlich mystischen entmaterialisierten Gottgefühls. Und diese Auffassung, die sich auf die eigenartige strukturelle und räumliche Anlage dieser Bauten gründet, darf wohl zu Recht bestehen. Aber ist nun die Gotik überhaupt und an sich, wie man es bisweilen behaupten hört, ein ausgesprochen kirchlicher Stil? Gewiß hat sie sich an kirchlichen Aufgaben in erster Linie und am reichsten und weitesten in ihrer Eigenart entfalten können, und sind die uns aus jenem Zeitalter noch erhaltenen Bauwerke in weit überwiegender Menge solche kirchlicher Art. Aber an den wenigen Überresten reicheren, gotischen Profanbaus, fürstlicher Schloßbauten etwa, die sich bis auf unsere Tage hindurch gerettet haben, sehen wir mit ruhiger Selbstverständ-lichkeit dieselben Zierformen und Strukturglieder — in natürlich anders gearteten räumlichen Verhältnissen — wieder auftreten, die uns von den gleichzeitigen kirchlichen Bauwerken her bekannt sind. Es steht eben mit dem scheinbar rein kirchlichen Charakter des gotischen Stils nicht anders als mit der vermeintlichen unbedingten Weltlichkeit, äußerlichen Prunksucht und Frivolität des späten Barock und des Rokoko.

Dieser letztere Stil hat allerdings etwas ominöser Weise seinen Ursprung genommen in-mitten einer Kultur und Gesellschaft, in der die leichtfertigste Genußsucht sozusagen das Lebenselement darstellte. Und dieses kulturelle und geistige Milieu, in dem das Rokoko seine erste Entwicklung und Blüte erlebt hat, der französische Hof und die vornehme Gesellschaft zu den Zeiten der Regentschaft des Herzogs von Orleans und König Ludwigs XV. mag für die erste Ausbildung und Erscheinungsweise dieses Stils als zugrunde liegende Tendenz nicht ohne entscheidenden Einfluß geblieben sein. Wenn dieser dann aber bald ganz Europa zu beherr-schen imstande war, so beruht sein Sieg doch nur auf der unübertrefflichen, graziös geschmack-vollen Eleganz seiner Formen und seines Auftretens, und dem Umstand, daß überall der bis dahin herrschende Barock reif und bedürftig war, eine derartige Abwandlung zu erfahren. Der fatale Unterton und Beigeschmack dieser neuen Ausdrucksweise aber kam bei deren Über-nahme wohl keinem Zeitgenossen zum Bewußtsein. Wie sollten wir es sonst begreifen, daß eine Persönlichkeit wie Friedrich der Große die Gemächer seines Potsdamer Stadtschlusses und seines Sanssouci im blühendsten Rokoko dekorieren ließ und in solchen Räumen sich wohl fühlte! (Abb. 15.) Es ist das ein Faktum, das vielleicht ebenso deutlich wie das gleichzeitige Auftreten des Rokokodekors im katholischen Kirchenbau, die für unser Gefühl zunächst so befremdliche Auffassung und Bewertung dieses Stils durch seine Zeitgenossen beleuchtet. Wohl hat schon die nächstfolgende Generation, unter Führung Winckelmanns, Mengs' u. a., das Rokoko erfolg-

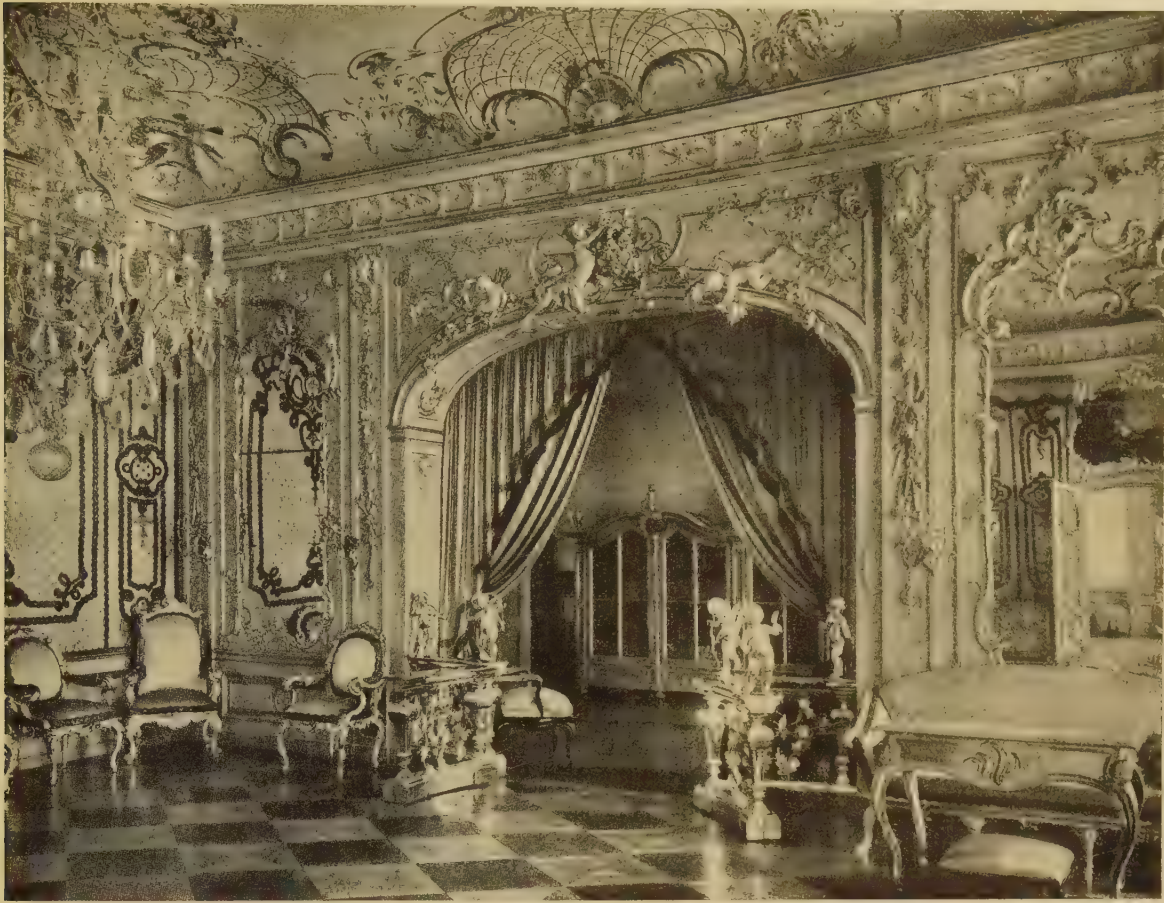


14. Berliner Schloß, Rote Adler-Kammer

reich zu bekämpfen begonnen; aber nicht aus ethischen, sondern aus formalen, stilistischen Gründen, im Hinblick auf das neuentdeckte klassisch griechische Kunstideal der „edlen Einfalt und stillen Größe“. —

Wir müssen aber nochmals zurückkehren in die Zeit des Barockstils und zu der Frage nach den Prinzipien und dem Charakter des Kirchenbaus. Es war oben die Rede gewesen nur von der kirchlichen Architektur im katholischen Lager; es ist nötig, auch auf protestantischer Seite uns umzusehen. Hier ist vor allem wichtig, daß man jetzt erstmals begann, eine dem besonderen Wesen des evangelischen Kultus entsprechende Form des Kirchengebäudes auszubilden, nachdem bis dahin fast ausnahmslos die aus der vorreformatorischen Zeit übernommenen Kirchen mit einigen einfachen Ein- und Umbauten weiterbenützt worden waren, auch die vereinzelt neuerrichteten Kirchen aus dem gewohnten spätgotischen Schema nicht hinausgeführt hatten.

Jetzt aber, wo es dem Katholizismus gelungen war, sich auf dem Boden des Barock und unter Führung der Jesuiten eine moderne, höchst wirkungsvolle und unbedingt katholische Kirchenform zu schaffen, mußte auch bei neu zu erbauenden protestantischen Kirchen das Problem eines in Anlage und Ausstattung ausgesprochen protestantischen Kirchentypus ins Auge gefaßt werden. Damit traten allsobald die fundamentalen Gegensätze in den Bedürf-



15. Potsdam, Stadtschloß, Schlafzimmer Friedrichs des Großen

nissen und Anschauungen der beiden Konfessionen mit aller Deutlichkeit hervor. Die leitenden Grundsätze des katholischen Kirchenbaus, einen stets und für jedermann zugänglichen, möglichst eindrucksvollen und prächtigen Tempel Gottes zu errichten, bei der Raumanlage aber vor allem auf den Altardienst als den wichtigsten Bestandteil des Kultus Bedacht zu nehmen, hatten hier keine Geltung. Das protestantische Kirchengebäude, das nicht mehr ein „Gotteshaus“ im wörtlichen Sinn, sondern in erster Linie einen würdigen Versammlungsraum der Gemeinde zur Abhaltung des sonntäglichen Gottesdienstes darstellen soll, in dessen Mittelpunkt die Predigt und der gemeinsame Choralgesang stehen, wo demnach dem Besucher Anregungen und Eindrücke durch das Ohr und nicht (wie in der katholischen Kirche) durch das Auge vermittelt werden, mußte notwendig schon für die Raumanlage neue, eigene Wege gehen. Man konnte hier auch bei der inneren Ausstattung auf allen reicheren Schmuck verzichten, und es hat sich in der Folge das, allerdings nicht selten durchbrochene, Prinzip möglicher Schmucklosigkeit, um nicht zu sagen Nüchternheit — in fühlbar betonter Opposition gegen die katholische Prachtentfaltung — für den protestantischen Kirchenbau durchgesetzt. Dieser ist nun in erster Linie als Predigtkirche angelegt, mit möglichst vielen Sitzplätzen, die sich auf möglichst geringer, akustisch leicht zu beherrschender Raumausdehnung um die Kanzel als den geistigen Zentralpunkt der Kirche gruppieren. Wenn also von den

katholischen Kirchenarchitekten, um einen eindrucksvollen Ausblick auf den Altar und eine imposante Raumsteigerung in der Gegend des Sanktuariums zu erreichen, eine irgendwie mit einem Kuppelraum verknüpfte, und auch sonst reich gegliederte longitudinale Anlage bevorzugt wird, hält sich der protestantische Kirchenbau an einen möglichst einfachen, rechteckigen oder zentralisierenden Grundriß, in den, zu vermehrter Ausnützung des — tunlichst beschränkten — kubischen Innenraums, Emporen, oft in zwei, drei Etagen übereinander, eingebaut werden. In vielfach wechselnder Variation dieser Grundprinzipien hat denn auch der neu-geschaffene Kirchenbau protestantischen Bekenntnisses — wie unten näher gezeigt werden soll — während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Periode lebhaftesten Aufschwungs in zahlreichen, nicht selten auch künstlerisch bemerkenswerten Unternehmungen erlebt.

Es wurde oben darauf hingewiesen, was für eine ungewöhnlich bedeutende Rolle im Zeitalter des entwickelten Barockstils bauliche Unternehmungen im öffentlichen Leben gespielt haben müssen und wie sehr die Architektur die übrigen bildenden Künste überflügelt und in ihren Bann gezogen habe. Es kann aber noch weiter gesagt werden, daß in der Baukunst, in den Schöpfungen der großen deutschen Baumeister des beginnenden 18. Jahrhunderts die allerersten Regungen eines neuen modernen Geistes, eines künstlerisch freien Persönlichkeitsausdrucks zutage treten. Zu einer Zeit, wo die gesamte schöngeistige und wissenschaftliche Tätigkeit, die allgemeine höhere Bildung überhaupt, noch in tiefem Verfall, in barbarischer Verwilderung befangen lag, tritt die Baukunst hervor mit einer ganzen Reihe von Meisterwerken, in denen eine ungehemmte künstlerische Kraftentfaltung, die schwungvollste Leidenschaftlichkeit des Empfindens sich ausspricht.

Nur ein Gebiet geistig künstlerischer Betätigung vermag zu jener Zeit schon der Architektur mit Meisterpersönlichkeiten und Werken ebenbürtig zur Seite zu treten; es ist die der Architektur am meisten wesensverwandte aller Künste: die Musik. Hier, wo gleich wie in der Baukunst ein greifbar gegenständlicher Inhalt und Sinn des Kunstwerks fehlt, kann, ebenso wie dort, die reine Form zur Gestaltung eines allgemeinen seelischen und Stimmungsinhalts sich frei zur Auswirkung bringen. Und es entwickelt sich dabei der formale Stil beiderseits in völlig entsprechender Weise. Wir beobachten auch in der Musik, gleichwie in der Architektur der Barockzeit, als äußeres Merkmal einen gewissen Schwulst der Formen, eine etwas gezielte Künstlichkeit des kompositionellen Aufbaus, und finden später, etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, eine graziös dahintädelnde, gelegentlich spielerische und oberflächliche Melodie, deren Charakter durchaus dem Dekorationsstil des gleichzeitigen Rokoko entspricht. Aber das Wesen der Architektur erschöpft sich so wenig wie das der Musik der Barock- und Rokokozeit in diesem äußeren Formenapparat. Dessen geschickte modgemäßige Handhabung erscheint nur bei den minderwertigen Durchschnittsvertretern dieser Künste als Selbstzweck und alleiniges Merkmal ihrer Produktion. Inmitten dieser Schar mit Recht Vergessener erstanden aber, als direkte Zeitgenossen der deutschen Barockarchitekten, die ersten großen Klassiker der deutschen Musik: Bach, Händel und Gluck.

Wie vertraut aber und unmittelbar tief eindrucksvoll uns über alle zeitliche Entfernung und alle kulturellen Gegensätze hinweg, die künstlerische Sprache dieser Meister der Töne ins Ohr und zu Herzen klingt, die Sprache der Baukunst jener Zeit, der Baukunst überhaupt, ist uns fast fremd geworden; jedenfalls ist sie uns Heutigen nicht entfernt mehr so ohne weiteres und so allgemein verständlich, wie sie es den Menschen jenes unvergleichlich baufreudigen Zeitalters gewesen ist. Allzu ausschließlich sind wir — die weit überwiegende Mehrheit der gebildeten Kunstfreunde — einerseits nur auf die Aufnahme rein malerischer, kolo-



Melk a. d. Donau, Stiftskirche
(F. W. W. W.)

ristischer Reize eingestellt, andererseits in der Meinung befangen, daß künstlerischer Sinn und Gehalt, künstlerischer Stimmungs- und Persönlichkeitsausdruck sich nur an Motiven der wirklichen, real- oder phantasiewirklichen Natur entfalten können. Es sind immer nur verhältnismäßig wenige (selbst unter den fachlich der Kunstwissenschaft Beflissenen), für die die Werke der Architektur mehr als bloß formal interessante Dokumente der Stilgeschichte, mehr als bloß bestenfalls, geschmackvolle oder originelle, geschickte und dekorative imposante Lösungen einer an sich seelenlosen, technisch materiellen Aufgabe bedeuten; noch weniger, die solche Werke als lebendige, anschaulich seelenhafte Äußerungen einer schöpferischen Künstlerpersönlichkeit aufzufassen, zu genießen in der Lage sind.

Es wird darum mit in der Absicht der nachfolgenden Darstellung liegen, die Baukunst der Barock- und Rokokozeit nicht nur formal historisch, in ihren stilgeschichtlichen Eigentümlichkeiten, sondern auch — soweit das in objektiv sachlicher Darlegung geschehen kann — in ihren besonderen künstlerischen Absichten und Richtungen, nach dem künstlerischen Sinn und Wert ihrer baulichen Meisterleistungen, begreifbar zu machen. Aus einer schier unübersehbaren Fülle von Einzelercheinungen werden die wesentlichen Züge eines Gesamtbildes der Entwicklung zu abstrahieren und herauszugreifen sein, wie solche auf den verschiedenen Gebieten baukünstlerischer Arbeit in den verschiedenen Provinzen des großen deutschen Ländergebietes während des 17. und dem größten Teil des 18. Jahrhunderts sich vollzogen hat.

Dabei müssen vor allem — worauf schon von Brinckmann im Anfang seiner Darstellung der italienischen Barockarchitektur ausführlich hingewiesen wurde — die beiden Grundelemente des baukünstlerischen Ausdrucks ins Auge gefaßt werden: das Raumgefühl einerseits (das auch in den germanischen Ländern für diese Zeit unbedingt voransteht), also die bestimmten Modalitäten und Erscheinungsformen, nach denen Innenräume in ihren kubischen Abmessungen proportioniert, gegliedert und gruppiert werden; andererseits das strukturelle, statisch plastische Gefühl, das sich in der umfassenden Schale — nach innen und außen — dieser Räume und Raumkomplexe, in der Gestaltung von Wand und Decke nebst den darin inkorporierten tragenden und lastenden, rahmenden und trennenden Gliedern, schließlich in dem ganzen plastischen und flächenhaften Dekor zum Ausdruck bringt.

Nicht notwendig greifen diese beiden Elemente überall in reiner Korrelation ineinander; es sind im Grunde durchaus selbständige, wesensverschiedene Formtendenzen des architektonischen Schaffens, und gerade in der Art, wie sie sich zueinander stellen, hier in losem Nebeneinander und eine die andere beherrschend, dort in engster Verbindung und Ebenmäßigkeit ineinandergreifend, liegt die fundamentale Eigenart eines jeden Baustils beschlossen. Wenn also in der reinen Gotik, wie ebenso, in freilich ganz anderen Formen, in der Renaissance, das strukturelle Empfinden in plastisch klarer Ausprägung die primäre ausschlaggebende Tendenz war, so zeigt der Barock allerorten ein offenes Vorherrschen des Raumgefühls, aber zugleich als ebenso wesentlichen Gegensatz zu jenen früheren Stilen einen Ausgleich der beiden Formprinzipien, der diese vielfach bis zur völligen Einheit ineinander verschmelzen läßt. Die Architektur ist im Barock und Rokoko, wie schon gesagt wurde, ihrem ganzen Wesen und Gebaren nach plastisch und malerisch geworden; und vor allem in der Sphäre des „Malerischen“, der malerischen Beweglichkeit, Ungreifbarkeit und scheinbar unendlichen Weite und Fülle, vollzieht sich jenes merkwürdige Sich-durchdringen der gegensätzlichen Gestaltungselemente; es verwirklicht sich ein architektonisches Ideal, bei dem die ungreifbare und doch höchst wesenhafte Realität des Innenraums mit der malerisch aufgelösten Körperhaftigkeit der Raumumschließung für die Konzeption und Wirkung in eins zusammenfließt.

Für die Gliederung des weitschichtigen Stoffes und seine historische Darstellung ist zugrunde gelegt folgende

Disposition.

I. Anfänge und erste Entwicklung des deutschen Barock bis ca. 1680.

1. Zustand der Architektur im deutschen Kunstgebiet zu Anfang des 17. Jahrhunderts.
Die klassizistische Richtung der Spätrenaissance; italienische und norddeutsche Barockelemente in der Dekoration und in der baulichen Kompositionsweise; das Wiederaufleben spätgotischer Formen.
2. Geschichte der Architektur von ca. 1620 bis ca. 1680.
 - a) Die Baumeister und Bautheoretiker, Lehr- und Musterbücher für Architektur und architektonische Dekoration.
 - b) Die Dekoration und Ornamentik der ausgeführten Bauten.
 - c) Die Bauwerke: Profanbauten; kirchliche Bauten.

II. Die Blütezeit des Barock, ca. 1680—1730.

1. Die großen Hauptmeister und die architektonische Theorie.
2. Der katholische und der protestantische Kirchenbau.
3. Die weltliche Baukunst.
4. Gartenanlagen, kleine Zierarchitektur der Gärten u. dgl.
5. Dekoration und Ornamentik.

III. Die Zeit des Rokokostils, ca. 1730 bis gegen 1780.

1. Führende Architekten und Theoretiker.
2. Ornamentik und Dekoration.
3. Der Kirchenbau.
4. Der Schloßbau und die bürgerliche Baukunst.
5. Gartenkunst und Gartenarchitektur; der Städtebau.

Die Darstellung wird sinn- und zweckgemäß von der Baukunst der rein deutschen Kerngebiete, d. h. der deutschen Staaten mit Österreich und der Schweiz ausgehen (wo der Verfasser sich, wenigstens für alle wichtigsten Stätten auf eigene Anschauung der Monumente beziehen kann); die halbgermanischen Grenzlande, Dänemark und Holland — die der Verfasser nicht selbst bereist hat — können daneben nur vergleichsweise und nur zu gelegentlicher Ergänzung mit ihren bedeutendsten Denkmälern herangezogen werden.

Die Literatur über deutsche Architektur der Barock- und Rokokozeit reicht, entsprechend dem allgemein noch jungen Interesse und Verständnis für diese Kunstperiode, nicht weit zurück. Sie hat sich aber, nach den ersten vereinzelt Darstellungen und Publikationen der 1880er Jahre, in der letzten Zeit mit erfreulicher Reichhaltigkeit nach allen Richtungen hin erweitert und ausgebaut. Die Mehrzahl der wichtigeren Bauten und auch manche minder wichtige sind in mehr oder weniger zureichenden Aufnahmen veröffentlicht; über eine ganze Anzahl der bedeutenderen Baumeister oder lokalen Denkmälergruppen sind gerade in den letzten Jahren ausführliche Monographien erschienen, so daß der Versuch einer zusammenfassenden historischen Darstellung der ganzen Periode wenigstens an den meisten Punkten auf soliden Vorarbeiten sich aufbauen kann.

Es ist ein besonderes Verdienst Cornelius Gurlitts, in seinem 1889 erschienenen Buch „Die Kunst des Barockstils und des Rokoko in Deutschland“ — dem zwei entsprechende Darstellungen derselben Architekturperiode in Italien sowie in Frankreich, England, Belgien und den Niederlanden vorausgegangen waren —

(Geschichte der neueren Baukunst von Jakob Burckhardt u. a., Band V, Abteilung 1 u. 2, Teil I u. II, Stuttgart 1887—89) erstmals als Bahnbrecher in einem fast völlig brachliegenden, unbearbeiteten Gebiet aufgetreten zu sein und die ersten Grundlagen für die Einzelforschung geliefert zu haben. Dabei ist es nur zu begreifbar, daß diesem Werk mancherlei eingreifende Mängel anhaften, daß es bei naturgemäß nur sehr unvollständiger Orientierung und Übersicht über den Gesamtverlauf der Entwicklung ein noch vielfach etwas verworrenes oder lückenhaftes und darum auch in manchen Einzelheiten unzutreffendes Bild darbieten mußte. Die entscheidende Bedeutung dieser ersten Bearbeitung der deutschen Barock- und Rokokoarchitektur bleibt deshalb ungemindert bestehen. Was neben und nach diesem Werk noch an zusammenfassenden Darstellungen dieses Abschnitts deutscher Architekturgeschichte erschienen ist, kann gegenüber Gurlitt höchstens den Vorzug knapperer und darum übersichtlicher Fassung sowie in den neueren Werken den der Berichtigung einzelner Irrtümer Gurlitts, auf Grund der inzwischen hervorgetretenen lokalen Sonderforschung behaupten. Genannt seien: Ebe, Die Spätrenaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis Ende des 18. Jahrh., 2 Bde. 1886; Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, 1887, S. 310 ff., 371 ff.; Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte IV (1905), S. 86—135, 380 ff.; Hartmann, Die Baukunst in ihrer Entwicklung etc. III (1911), S. 103—189, 218 ff.

Wertvoller, inhaltreicher sind die speziellen Bearbeitungen einzelner gegenständlicher oder territorialer Sondergebiete; so: Klopfer, Von Palladio bis Schinkel; Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus, 1911; Ebe, Architektonische Raumlehre II (Renaissance, Barock, Neuklassik), 1901; Schmerber, Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert (Heitz, Studien z. deutsch. Kunstgesch. H. 35) 1902; Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart, herausgeg. von d. Vereinigung Berliner Architekten, 1893; Mothes, Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaus, 1898; Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, 2 Teile, 1908, 1910; Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit, 1911. Einen Platz für sich beansprucht die allgemeine ästhetische Analysierung dieser Kunstperiode in Schmarsows Barock und Rokoko, 1897. Endlich sei auf das der Blütezeit des Barock und Rokoko gewidmete Bändchen der bekannten „Blauen Bücher“ des Verlags Langewiesche hingewiesen (Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrh.), zu dessen gutgewählten Abbildungstafeln Wilhelm Pinder einen vortrefflichen, anregungsreichen Begleittext geschrieben hat. Dieses billige Bilderheft, sowie das in derselben Folge jüngst erschienene Bändchen „Große Bürgerbauten deutscher Vergangenheit“ darf wohl, zu gelegentlichen Verweisen auf dort enthaltene Abbildungen, in den Händen der Leser der vorliegenden Darstellung vorausgesetzt werden.

Die Bearbeitung der Architekturgeschichte Deutschlands ist nun dadurch ganz außerordentlich gefördert worden, daß hier und in Österreich im Laufe der letzten 20 Jahre die offizielle Denkmäler-Inventarisierung in einem so weitreichenden Umfang und mit einer vielfach so sorgfältigen Gründlichkeit durchgeführt worden ist, wie sonst noch in keinem andern Land. Diesen Vorteil hat der Verfasser für die vorliegende Arbeit möglichst auszunützen sich bemüht; das ganze in jenen Bänden abgebildete Material an Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts ist herangezogen und der historischen Darstellung zugrunde gelegt worden. Nachweise darüber sollen jeweils am Schluß der einzelnen Abschnitte Platz finden. Hier eine Übersicht über die bis jetzt vorliegenden und vom Verfasser durchgesehenen Bände dieser Denkmälerstatistik:

Deutschland. Königreich Preußen: Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen, 9 Bde., 1891—1899; ebenso der Provinz Westpreußen, 3 Bde., 1883 ff.; ebenso der Provinz Pommern, 1881 ff., Reg.-Bez. Stralsund 1 Band, Reg.-Bez. Stettin 4 Bände, Reg.-Bez. Köslin 2 Bände; ebenso der Provinz Posen, Bd. I—IV, 1896/98; Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, 1 Band (von Bergau (1885); von einer in viel breiterem Maßstab angelegten Neubearbeitung liegen seit 1907 vor: Bd. I, Heft 1, 2, 3, II, 1, 3, VI, 1, 2, 3; Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, Bd. I—V 1889 ff. ohne Abb., dazu Tafelatlas in 3 Mappen nach chronologischer Anordnung (Bilderwerk der schles. Kunstdenkm.); Beschreibende Darstellung der ält. Bau- u. Kunstdenkm. der Provinz Sachsen, 32 Hefte und 1 Sonderband: Halle und der Saalekreis, 1881 ff. (die ersten Hefte zum Teil durch erweiterte Neubearbeitungen derselben Kreise in späteren Heften ersetzt); Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, Bd. I—III, 1887—89; Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Band I Heft 1, II Heft 1—5, III Heft 1—3, IV Heft 1, 2, V Heft 1, 1899 ff.; Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westfalen, 37 Hefte, 1893 ff.; Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Band I—III, IV Heft 1—4, V 1—4, VI 1, 2, VII 1, VIII 1—3, IX 1, 2, 1891 ff.; Provinz Hessen-Cassel: Die Baudenkmäler des Reg.-Bez. Cassel, Bd. I—V, 1901 ff.; Die Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Wiesbaden, Bd. 1—V, 1905 ff.

Das übrige Nord- und Mitteldeutschland: Die Bau- und Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen, Heft 1—38, 1882 ff.; Anhalts Bau- und Kunstdenkm., 1 Bd., 1892/5; Die Bau- u. Kunstdenkm. des Herzogtums Braunschweig, Bd. I—V, 1896 ff.; Die Kunst- und Geschichtsdenkm. des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, B. I—V, 1898 ff.; Die Bau- u. Kunstdenkm. des Herzogtums Oldenburg, Bd. I—V, 1896 ff., Beschreib. Darstellung der Bau- u. Kunstdenkm. des Fürstentums Schaumburg-Lippe, 1 Bd., 1897; Die Bau- und Kunstdenkm. Thüringens, 39 Hefte, 1888 ff., in folgender Verteilung: Sachsen-Altenburg Bd. I u. II, S.-Coburg-Gotha Bd. I—IV, S.-Meiningen Bd. I, 1—3, II—IV, S.-Weimar-Eisenach Bd. I, III, IV, V, Reuß ält. Linie 1 Bd., Reuß jüng. Linie 2 Bde., Schwarzburg-Rudolstadt 2 Bde., Schwarzburg-Sondershausen, Bd. II.

Süddeutschland: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, I (Oberbayern) Heft 1—3, II (Oberpfalz und Regensburg) Heft 1—21, III (Unterfranken) Heft 1—11, IV (Niederbayern) Heft 1, 2, 1895 ff., dazu Atlas in 2 Mappen, Fol.; Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Bd. I, II, III 1, 2, IV 1, 2, 1889 ff., dazu Atlas in 4 Mappen, Fol.; Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I—IX 1, 2, 1887 ff.; Die Kunstdenkm. im Großherzogtum Hessen, 7 Bde., 1885 ff.; Die Baudenkmale in der Pfalz, 5 Bde., 1884—1897; Die Bau- und Kunstdenkm. in den Hohenzollernschen Landen, 1 Band, 1896. (Das von Fr. X. Kraus bearbeitete Inventar von Elsaß-Lothringen schließt noch Barock und Rokoko aus.)

Mit den vorstehend aufgeführten Bänden ist die Inventarisierung Deutschlands für eine ganze Anzahl von Provinzen und kleineren Staaten vollständig abgeschlossen, im übrigen aber durchweg zur größeren Hälfte erledigt; im ganzen sind heute wohl annähernd vier Fünftel des deutschen Reichsgebietes fertig inventarisiert, und bei der überall wohl organisierten, rüstig fortschreitenden Aufnahme und Publikation dürfte bis in etwa zehn Jahren die ganze Arbeit zu glücklichem Abschluß gebracht sein. Die noch vorhandenen Lücken sind, wo sie, wie vielfach, einzelne Hauptstädte betreffen, in den meisten Fällen durch Monographien und Sonderpublikationen über diese Städte ausgefüllt. Ich nenne von solchen:

Borrmann, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin, 1893; Berlin und seine Bauten, 2 Bde., 1896; Zieler, Potsdam, Ein Stadtbild des 18. Jahrh., 2 Bde., 1912; Peters, Magdeburg und seine Baudenkm., 1902, und das Tafelwerk Magdeburgs Bau- u. Kunstdenkm., II. Serie, 1896; Hamburg und seine Bauten, herausgeg. vom Ingen.- u. Architekten-Verein, 1890; Bremen und seine Bauten, herausgeg. vom Archit.-Verein 1900; Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Lübeck, Bd. II, 1896; Danzig und seine Bauten, herausgeg. vom Westpreuß. Archit.- u. Ingen.-Ver. 1908; Alt-Danzig, 60 Tafeln, 1902; Wolff und Jung, Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M., 5 Liefergn. (2 Bde.), 1895/98; Straßburg und seine Bauten, herausgeg. vom Archit.-Verein 1894; München und seine Bauten, 1912; Hofmann, Bayreuth und seine Kunstdenkmale, 1902; Augsburg, Sammlung seiner hervorrag. Bauten, herausgeg. vom Archit.- u. Ingen.-Verein 1902; Kempf, Alt-Augsburg, 1898 (100 Tafeln Fol.). — Ferner aus der von C. Gurlitt herausgegebenen Mappenserie „Historische Städtebilder (1901 ff.)“ die Bände 2. (Würzburg), 4. (Bern und Zürich), 8. (Breslau), 10. (Potsdam) und 11. (Danzig). Endlich die Monographien über Augsburg, Bamberg, Basel, Berlin, Braunschweig, Danzig, Dresden, Köln, München, Münster, Nürnberg, Prag, Regensburg, Straßburg, Trier, Würzburg in der Folge „Berühmte Kunststätten“ des Verlags E. A. Seemann, Leipzig.

Georg Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 5 Bde., 1905—12 (I. Bd. neubearbeitet 1914), enthält in knappster Fassung eine Gesamtstatistik des monumentalen Kunstbesitzes von ganz Deutschland in topographisch-alphabetischer Anordnung, ohne Abbildungen, aber belebt durch kurze, feinsinnige Würdigungen aller bedeutenderen Denkmäler.

In Österreich ist die Inventarisierung noch nicht so weit fortgeschritten; die stattlichen, prächtig ausgestatteten Bände der „Österr. Kunsttopographie“ (Bd. I—X, XII—XIV, 1907 ff.) erstrecken sich erst über einen ganz geringen Teil des Kernlandes der Monarchie; dagegen liegen von der „Topographie der histor. und Kunstdenkmäler im Königreich Böhmen“ (1898 ff.) bereits 36 Hefte vor, in denen ein großer Teil dieses Kronlandes aufgearbeitet ist. Über Mähren vgl. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtl. Beziehung, 1904 ff. (Bd. III u. IV: Renaissance bis Rokoko).

In der Schweiz sind erst vereinzelte Anfänge zu einer nach deutschem Vorbild angelegten Denkmälerstatistik gemacht: Rahn, Zur Statistik schweizer. Kunstdenkmäler, Beilage zum Anzeiger f. Schweiz. Gesch. u. Altertumskunde, 1872 ff. Davon über das Mittelalter hinausgreifend, bis Ende 18. Jahrh., nur der letzterschienene Teil: Kunst- u. Archit. Denkmäler Unterwaldens, 1899 ff.

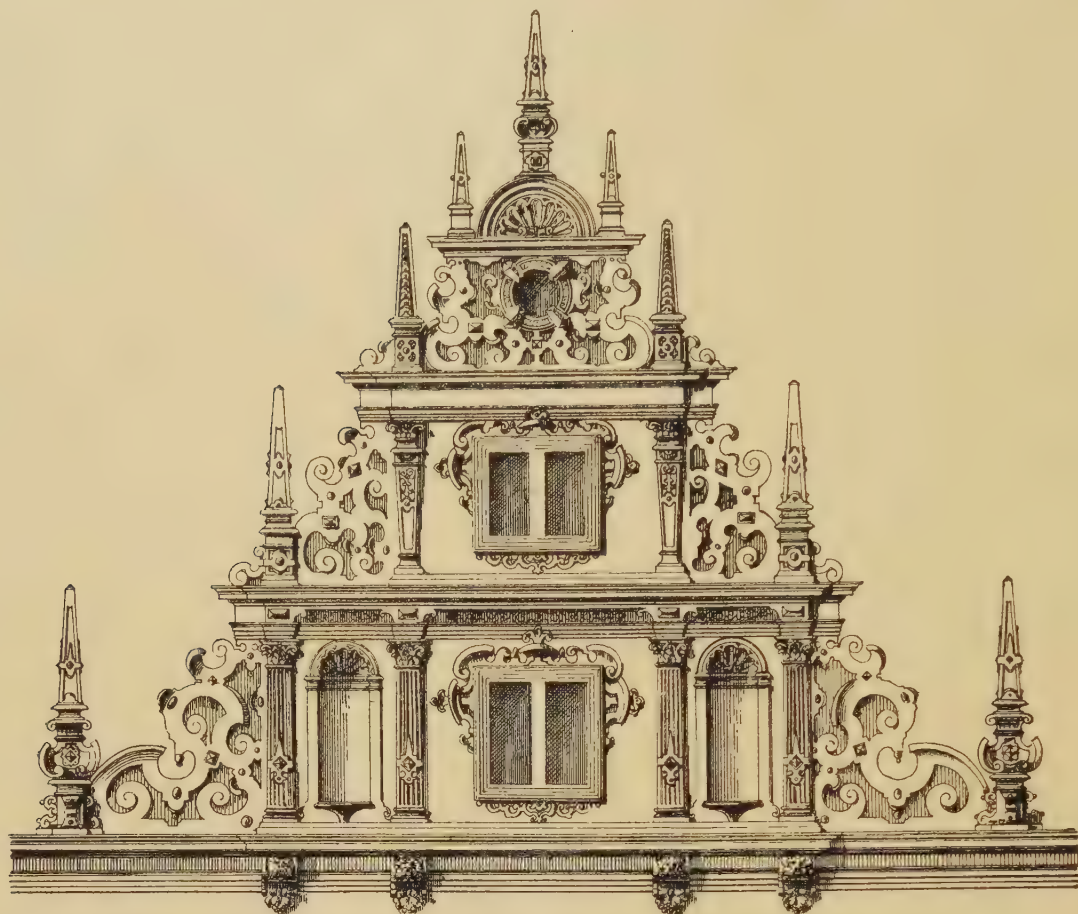
In Dänemark und den Niederlanden fehlen u. W. solche Publikationen noch völlig.

Schließlich seien noch einige allgemeine Abbildungswerke für das Gesamtgebiet unserer Darstellung oder größere Teile desselben genannt: Dohme, Barock- und Rokoko-Architektur, 3 Mappen, Fol. 1892; Popp, Die Architektur der Barock- und Rokokozeit (Bauformen-Bibliothek, Bd. VII) 1913; Kick und Pfeifer, Barock, Rokoko und Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz, 88 Taf.; Schmohl und Stähelin, Barockbauten in Deutschland, 86 Taf., Fol., 1905; Ohmann, Architektur und Kunstgew. des Barock, des Rokoko und Empire aus Böhmen u. a. österr. Ländern, 100 Taf. Fol.; Pinder, Deutscher Barock (s. oben), Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten der zweiten Barockperiode, des Rokoko und des Klassizismus, 1897; Gurlitt, Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands, 1889. — Nur einen engeren regionalen Bezirk behandeln: Kerkerinck z. Borg und Klapheck, Alt-Westfalen, Bauentwicklung seit d. Renaiss., 410 Tafelabb.; Konwiarz, Alt-Schlesien; Sauermann, Alt-Schleswig-Holstein und Lübeck, 1912; Lisch, Album mecklenburg. Schlösser; Haenel-Adam-Gurlitt, Sächsische Herrnsitze und Schlösser 1886, Fol.; Hausmann u. Polaczek, Denkm. der Baukunst im Elsaß vom Mittelalter bis 18. Jahrh., 2 Bde., 1903/6; Gysi, Die Entwicklung d. Kirchl. Archit. in der deutschen Schweiz im 17. u. 18. Jahrh. m. 56 Taf. — Für Innenarchitektur im besonderen vergl. Hirth, Das deutsche Zimmer, 3. Aufl., 1886; Baer, Deutsche Wohn- und Festräume aus 6 Jahrhunderten (Bauformenbibl. Bd. VI) 1912; Folnesics, Alte Innenräume österr. Schlösser, Paläste und Wohnhäuser, Fol. (ca. 1905).

Über Dänemark und die Niederlande ist in der Serie „Architektur und Kunstgewerbe d. Auslandes“ (Delphin-Verlag, München) je ein Band mit Abbildungstafeln erschienen. (Jolles, Alt-Holland, 1913; Redslob, Alt-Dänemark, 1914.) Ferner Ysendyck, Docum. classés de l'art dans les Pays-Bas du 10^e au 18^e siècle, 1880 ff., 5 Bde. Fol., 1 Bd. Suppl. von Weißmann; Peters, De Nederlandsche Stedenbouw, 2 Bde. — (Jongsma), Kasteelen etc. van Nederland (470 Tafelabbild.), Amsterdam o. J. — Van der Steur, Oude Gebouwen in Haarlem, 1907.



16. Ehrenstein, Mausoleum



17. Aschaffenburg, Schloß .

(nach Ortwein)

I. Anfänge und erste Entwicklung des deutschen Barock bis ca. 1680.

1. Kapitel.

Zustand der Architektur im deutschen Kunstgebiet zu Beginn des 17. Jahrhunderts (ca. 1600–1620).

Der Zeitabschnitt, der den Ausgang des 16. und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts umfaßt, stellt sich der allgemeinen Betrachtung als letzte Phase der deutschen Spätrenaissance dar; doch charakterisiert sich diese Zeit bei näherem Zusehen durchaus als eine Periode des Übergangs und Stilwandels, vermöge mannigfacher, untereinander vielfach widerspruchsvoller Symptome, die allesamt auf ein lebhaftes Bedürfnis nach Weiterentwicklung, nach einem Übergang in neue Ausdrucksformen und -Möglichkeiten deuten.

Die formalen Motive der italienischen Renaissancearchitektur waren von der deutschen Baukunst fast bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts nur in einem dekorativ spielerischen Sinn

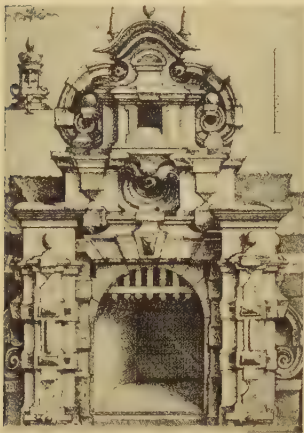
aufgenommen und angewendet worden; aber auch, als in der Folge eine strengere, mehr organische Auffassung ihres Wesens hier sich durchsetzte, trat die deutsche Eigenart vor allem in der fröhlichen, üppigen Zierlust, die das klassische Formengerüst fast überall umkränzt und überspinnt, mit aller Deutlichkeit und höchst bezeichnend in die Erscheinung. Und hier, in dem so beweglichen Element der Ornamentik, der architektonischen Dekoration und der dekorativen Architektur ist von Anfang an das große Sammelbecken geschaffen, in dem sich, schon während der ganzen Spätrenaissance, die ersten Regungen des Barockstils entwickeln und ausgestalten.

Es ist, ganz wie zu Anfang des 16. Jahrhunderts, bei der ersten Aufnahme und Verarbeitung der italienischen Renaissanceformen, die Graphik und die dekorative Wand- (namentlich Fassaden-) Malerei, die zuerst die neuen Motive und Formbildungen aufgreift und propagiert, sie der großen, wirklichen Architektur vorführt und empfiehlt.

Dabei sind allerdings weniger entscheidend die einzelnen Motive an sich, das anscheinend in der niederländischen Kunst vorgebildete sogenannte Rollwerk und die aus dem italienischen Frühbarock übernommenen Kartuschenformen, als vielmehr die Art, wie diese Formen kombiniert und ausgenützt werden: Ein ausgesprochen barocker Geist regt sich in der krausen Häufung und Vervielfachung dieser Motive, in dem Übereinandergreifen, Sichaufrollen, Verschlingen und Durchkreuzen der Formen, in dem wildbewegten Linienschwung der Konturen. Die Rahmenornamentik von Buchtiteln, graphischen Porträts und Scheibenrissen im Werke des Jos. Ammann, des Tobias Stimmer und anderer Zeichner des späteren 16. Jahrhunderts bietet hierfür das reichhaltigste Belegmaterial. (Vgl. die eingehende entwicklungsgeschichtliche Analyse der Ornamentik dieser Zeit bei M. Deri, *Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts*, 1907.)

Solcher freien graphischen Vorarbeit folgt sodann, wieder wie zu Anfang des Jahrhunderts, die plastisch-architektonische Dekoration, die zahlreichen Grabtafeln und Altarraahmen in den Kirchen und namentlich die hölzerne Kleinarchitektur der Innenraumdekoration und des Mobiliars. Hierfür sind sehr aufschlußreich, neben den ausgeführten Arbeiten dieser Art, die Lehr- und Musterbücher der Kunsttischler einerseits, der Fassadenmaler andererseits, wie sie seit den 1590er Jahren eins um das andere ans Licht traten; Wendel Dietterlins „*Architectura*“ (1. Ausgabe, 1593/94) ist das Hauptwerk dieser Gruppe, daneben ähnliche Publikationen von Eck, Guckeysen, Ebelmann, Krammer u. a., in denen gleichsam eine Quintessenz und ideale Synthese des neuen ornamentalen Geschmacks gegeben ist (Abb. 18). Die eingreifende Anteilnahme der Kunsttischler namentlich bleibt für diese ganze Entwicklungsstufe der dekorativen Architektur entscheidend. Eine durchaus schreinermäßige Empfindung, in Material, Technik und Aufgaben begründet, bestimmt durchweg den ornamentalen Charakter im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert, auch außerhalb des eigentlichen Tätigkeitsgebietes dieser Schreiner. Unverkennbar ist in dieser Hinsicht der Einfluß der Innenarchitektur, der hölzernen Wandtäfelungen, monumentalen Möbelstücke usw. auf die dekorative Ausstattung der steinernen Außenarchitektur der Gebäude.

Hier aber beginnt nun gleich nach der Jahrhundertwende ein weiterer Schritt der Stilwandlung sich zu vollziehen, der über die nur barock gefärbte Spätrenaissance jener Graphiker und Kunsttischler hinaus zu einem ausgesprochenen Frühbarock hinführt. Doch sind es zunächst nur wieder die mit der hölzernen Innenraumdekoration übereinstimmenden Schmuckteile des Außenbaus, die Portale, Fensterrahmen, Erker und Giebelverzierungen, die deutliche Merkmale dieser Weiterentwicklung aufweisen. Allgemein läßt sich hier beobachten der Übergang in eine vollere, breitere, mehr weichflüssige Formengebung an Stelle des scharfkantig flachen, etwas trockenen Stils, in den die Spätzeit des



18 a, b, c. Portale aus
Dietterlins „Architectura“

16. Jahrhunderts unter Führung jener Kunsttischler sich vielfach hineinverloren hatte; aber auch die übermäßig zierliche, vierteilige und künstlich zusammengesetzte Manier, in der die letztvergangene Zeit ihre Dekoration aufbaute, weicht jetzt mehr und mehr der Vorliebe für einen mehr geschlossenen und massiven Charakter, bei dem alle Gliederungen einfacher, die Verhältnisse des dekorativen Gesamtaufbaus schwerer und gedrungener werden. Im Umriß sucht man statt des Eckigen und Zerzausten das schwungvoll Ausgreifende und, wie überhaupt in der ganzen Anlage des Dekors, eine kräftige, plastisch geschwellte Bewegungsfülle.

Die Einzelformen der Architektur entsprechen alle mehr oder weniger diesen allgemeinen Formtendenzen: Die reine Rundbogenform der Renaissanceportale weicht meist der gedrückten, schwereren Erscheinung des Korbgebogens; Säulen, Pilaster und andere Stützglieder erfahren eine Ausbildung, die wiederum vor allem den Ausdruck massiver, gedrungener, bisweilen fast plumper Schwere anstrebt; besonders beliebt wird aus diesem Grund die hermenartige, sich nach oben verbreiternde Gestalt der Pilaster, wie sie gern auch für die Sockel unter Portalsäulen angewendet wird. Und der damit angedeutete vermehrte Aufwand von tragender Kraft in diesen Gliedern findet augenfällige Begründung in der stets sehr breiten, oft fast übermäßig schweren Ausbildung der darauf lastenden Bekrönungsteile (vgl. Abb. 2, 17, 19, 20 u. s. w.). Säulen und Pilaster sind vielfach, die ersteren fast stets an ihrem unteren Teil, mit plastischer Ornamentik behängt; sehr häufig ist auch die figurierte Ausgestaltung dieser Glieder, als Karyatiden, und überhaupt die Einfügung, Einflechtung besser gesagt, figürlicher Bestandteile in den dekorativen Aufbau. Wohl kennt schon die deutsche Hochrenaissance alle diese Bereicherungen, doch treten sie jetzt in verstärktem plastischem Reliefgrad, die Figuren häufiger, lebhafter bewegt und namentlich in größerem Maßstab, in stärker dominierendem Größenverhältnis auf, was ja alles übereinstimmt mit dem oben angedeuteten allgemeinen Formcharakter der architektonischen Dekoration (vgl. Abb. 1, 2, 16, 18, 20).

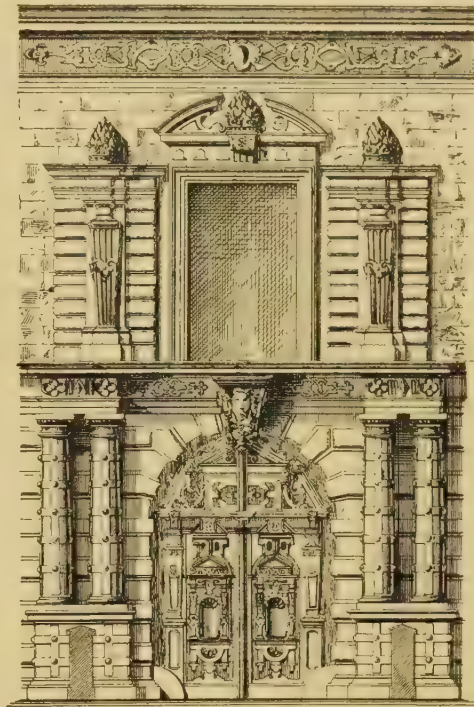
Die Fensteröffnungen, die in Norddeutschland meistens einfache, hochrechteckige Form und schmucklose Rahmenbänder besitzen, treten anderwärts mit Vorliebe gekuppelt und damit in breitrechteckiger Gestalt auf; hierzu kommt eine Umrahmung mit auskragendem „Ohren“-Profil oder geschweiften seitlichen — bisweilen nur gemalten — Anschwüngen und sehr häufig horizontale Verdachungen oder Giebelaufsätze, in der Regel in flach dreieckiger, in der Mitte gebrochener Gestalt mit einem ornamentalen Zierstück (Abb. 1, 2, 17, 19, 23, 24).

Sehr bezeichnend für den stilistischen Ausdruck dieser Zeit ist die ausgiebige und viel variierte Verwendung der Rustika in Portal- und Fenstereinfassungen, Stützgliedern, Ortsteinecken usw. Und zwar finden sich neben der reinen, natürlich gerauhten Rustika noch häufiger die stilisierten Abarten, Buckelquadern (in Portalgewänden bisweilen mit abwechselnder, bald nach der Stirn- bald nach der Innenseite der Portaleinfassung gewendeter Ausbauchung), die beschlägartig über Säulenschäften, Pilastern, Sockeln aufgelegten Bänder, und namentlich die fassettierte oder mit irgendwelcher Flachreliefformantik besetzten Schmuckquadern, die einzeln, alternierend oder reihenweise mit regelmäßig wechselndem Ornamentmuster in der Mitte auftreten (Abb. 18, 19, 21—23).

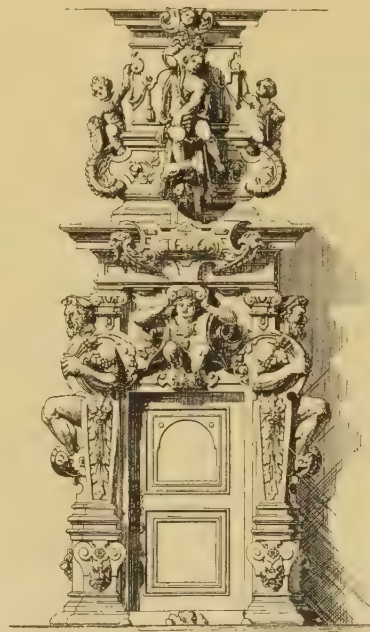
Die eigentliche Ornamentik zeigt ebenfalls durchweg den Übergang von der flachen, scharfkantigen Bandmusterung des späteren 16. Jahrhunderts zu einem mehr plastisch bewegten und vollsaftigen Stil. Der trockene, oft völlig blecherne, beschlägartige Charakter der Rollwerkornamente wandelt sich, vereinzelt schon seit der Jahrhundertwende, seit dem zweiten Jahrzehnt fast allgemein zu Gebilden, deren weich geschwellte wulstige Formen — ohrmuschelähnliche, seltener auch schon knorpelige Formen — gleichsam aus einem zähen Teig geknetet scheinen. Diesem neuen Formgefühl kommt sehr entgegen die namentlich im Süden — wo italienische Arbeiter vielfach eingreifen — häufiger werdende Verwendung des Stucks, namentlich zur Verzierung von Decken und Wölbungen. Hier, wie aber auch in der parallelen Entwicklung der steinplastischen und holzgeschnitzten Dekoration gelangt man zu einem gedrängten, quellenden, lebensvollen Reichtum der Ornamentgebilde, der sich sehr wesentlich unterscheidet von den verknöcherten, abstrakt linearen Spielereien der ornamentalen Mode von vor 1600. (Vgl. Abb. 2, 16—18, 20 ff.).

Mit diesen Symptomen, die alle schon auf die nachmals voller entwickelte barocke Ausdrucksweise hindeuten, verbindet sich die vielfache Wiederaufnahme von Einzelmotiven und allgemeinen formalen Eigentümlichkeiten des dekorativen Stils der sogenannten Spätgotik. Und auch dies ist ein Symptom des Einlenkens in den Barock.

Wohl waren spätgotische Strukturformen und Profilierungen während des ganzen 16. Jahrhunderts vielfach in Übung geblieben, doch nur gewohnheitsmäßig und sozusagen als Lückenbüßer in den Fällen, wo das innere Verständnis für die prinzipiell erstrebten italienischen Renaissanceformen mangelte. Jetzt aber, seit dem Ausgang des Jahrhunderts, greift man mit ausgesprochener Sympathie auf die seit bald 100 Jahren aufgegebene Zierweise jenes Stils zurück. Seine eigentümlich malerische Richtung, die durch vielfache Überschneidungen geschaffene Helldunkelwirkung, die kunstvoll verwickelten, polygonal sich durchschneidenden und durchwachsenden Profilierungen von Sockeln und Stützengliedern, namentlich aber die weitgehende Umdeutung des architektonisch



19. Aschaffenburg, Portal am Schloß



20. Nürnberg, Portal im Pellerhaus



21. Saalfeld, Giebel der Stadtapotheke (nach Ortwein)

Stilisierten in freie, scheinbar lebendige Naturformen, knorriges Geäst und Wurzelwerk, Laubbüschel u. dgl., all dies wird jetzt als ein dem neuen Formensinn durchaus Verwandtes erkannt, wieder hervorgeholt und, sei es in direkter Wiederverwendung, sei es in Übertragung derselben Prinzipien auf das Formenwesen der Spätrenaissance, zu neuem Leben erweckt. Auch hierfür, wie für viele der oben angeführten Merkmale des Stilwandels bieten Dietterlins dekorative Vorlagen frühe und charakteristische Beispiele (Abb. 18 c.).

Wir haben bis dahin nur die Einzelformen der architektonischen Dekoration ins Auge gefaßt, weil hier zuerst und am deutlichsten erkennbar der Übergang zu einer neuen Kunstweise, die Anfänge entschieden barocken Formengefühls zutage treten. Wie aber steht es mit der Architektur selbst und ihren großen Hauptaufgaben weltlicher und kirchlicher Art?

Es wurde schon in der Einleitung hingewiesen auf die lebhaft angeregte und vielfach sehr opulente Erscheinung der

bürgerlichen Baukunst in dieser Periode. Das hier während der Spätrenaissance für alle stattlicheren Werke in Übung gebrachte System des Fassadenaufbaus handhabte den klassisch-italienischen Organismus von Pilaster- oder Halbsäulenordnungen mit Gebälk allmählich in ziemlich konsequent durchgeführter Symmetrie und Gleichmäßigkeit, aber doch in einer vorwiegend der alten Vertikaltendenz gehorchenden Weise: die etagenweise aufeinandergesetzten, meist durch starke Verkröpfungen augenfällig vertikal verbundenen Stützenglieder lassen selten die im Sinn der italienischen Vorbilder liegende harmonische Ausgleichung der Kräfte und Lasten sich verwirklichen; vielmehr übertönen sie meist in demonstrativer Nachdrücklichkeit die Breitengliederung der Gebälke und finden in den nicht selten noch gewollt asymmetrischen Erkervorbauten eine wirksame Begleitung, in den Giebeln und Zwerchhäusern des Dachgeschosses den siegreichen Ausklang ihres Höhenstrebens.

Dagegen läßt sich nun seit dem Anfang des neuen Jahrhunderts ein unverkennbar zunehmendes Überwiegen der horizontalen Ausdruckselemente beobachten. Die bisher so häufig dominierende vertikale Achsengliederung im Baukörper wird, wenn überhaupt, nur mehr gedämpft fühlbar. Es herrscht durchaus die Breitengliederung der Stockwerkgesimse, die nun fast nie mehr fehlen und, im Verein mit den regelmäßig gereihten oder in horizontalem Rhythmus geordneten Fensteröffnungen, die einzelnen Geschosse als einheitlich in sich geschlossene, übereinander hingelagerte Teile des Bauganzes erscheinen lassen.

Man kann darüber streiten, ob in dieser — vereinzelt schon im späteren 16. Jahrhundert auftretenden — Richtung und in der jetzt immer strengeren Ausschaltung der Asym-

metrie schon ein Merkmal des werdenden Barock erkannt werden soll, oder ob damit einfach die letzte konsequente Ausbildungsstufe der deutschen Renaissance erreicht ist. Es genüge aber vorerst die Feststellung des Auftretens und zunehmenden Erstarkens dieser Kompositionsweise, mit der sich jedenfalls die oben charakterisierte, ausgesprochen barocke Dekoration desselben Zeitabschnitts in ihrer massigen, gedrungenen, breit ausladenden Art aufs beste verbindet.

Gewisse schon erwähnte Eigentümlichkeiten dieser frühbarocken Dekoration klingen auch direkt weiter als kompositionell bestimmende Elemente in der Gesamtanlage von Fassaden oder Fassadenteilen. So die im nördlichen Deutschland und in den Niederlanden vielfach anzutreffende Vorliebe für tonig flächenhafte Wirkungen durch ausgedehnte Verwendung von Rustika in Schmuckquadern und anderen Stilisierungen oder durch breites Ausspinnen lockerer Bandornamente; Motive, die zunächst nur an Portaleinfassungen, Gebäudeecken, Giebelrändern auftreten, dann aber häufig über ganze Giebelfelder und andere Fassadenpartien sich ausbreiten: Die Volutenbänder des Giebelkonturs verzweigen sich einwärts über die Giebelflächen, umranken die Fenster, quellen auf in den breiten Friesstreifen der Stockwerkgesimse usw. (Abb. 17, 19, 21, 23). Dekorativ behandelte Rustika und ähnliche Flächenornamentik durchsetzt in streifenweiser Wiederkehr oder in einzelnen breiten Schmuckfeldern den ganzen Kontext eines Fassadenaufbaus; in einzelnen Fällen (z. B. Haus zum Stockfisch in Erfurt, Portalvorbau am Schlosse zu Oels in Schlesien) erscheint die ganze Erdgeschoßmauer, an einer Hausfassade von 1621 in Brieg überhaupt die ganze Mauerfläche von unten bis oben mit solchen gemusterten Zierquadern bekleidet.

Endlich beachte man die entsprechende Entwicklung der in den Niederlanden heimischen Außenarchitektur in Ziegelhausteinmischung, wie sie sich weiterhin über die ganzen Backsteingegenden Niederdeutschlands und Dänemarks erstreckte. Auch hier bringt der Anfang des neuen Jahrhunderts breiteres, nachdrücklicheres Ausgreifen und Eindringen der hellen Hausteinblöcke in das Backsteingemäuer, mit flächenhaft gemusterten Friesbändern, kräftig gequaderten, nach oben gern strahlenförmig divergierenden Fenster- und Toreinfassungen, mit reichlich eingestreuten Reliefzieraten usw. (vgl. Abb. 25, 26). Und das bedeutet wiederum eine gegenüber allem Früheren wesentlich massivere und gedrungenere, mehr flächenhaft beruhigte Wirkung bei verstärkter, auf energischen Kontrasten beruhender Bewegtheit der Erscheinung.

Ziehen wir schließlich die namhafteren Werke dieser Jahre aus den verschiedenen Kategorien der Baukunst zu näherer Einzelbetrachtung heran, so finden wir zunächst in der umfangreichsten Gruppe des bürgerlichen Wohnhausbaus in Norddeutschland noch recht wenig von den angeführten formalen Neubestrebungen verwirklicht. Die ansehnlichsten Beispiele aus den reichen niederdeutschen Kaufmannsstädten — Bremen, sog. Essighaus (1618),



22. Merseburg, Erker am Schloß



23. Danzig, Zeughaus, 1602—05

(nach Bauformenbibl. I)

Hamburg, Kaisershof (1619), Danzig, Steffenssches Haus (1615), Hameln, Rattenfängerhaus (1602) u. a. m. — gehen wohl deutlich in den Einzelheiten der Dekoration, dagegen in der Fassadenanlage noch kaum über den Charakter der reinen Spätrenaissance hinaus. Die meist nur mit einer Schmalseite der Straße zugewendeten Liegenschaften ließen ein grundsätzliches Abweichen von der herkömmlichen, vorherrschend vertikalen Fassadenentwicklung in der Regel nicht zu. Sobald aber diese Hemmung wegfällt, wie bei den großen öffentlichen Profanbauten, den Rathäusern, Zunft- und Zeughäusern u. dgl. und den fürstlichen Schloß-

bauten setzt sogleich die Entwicklung in freier und entschiedener Weise ein. Den Ausgangspunkt bezeichnen einige Bauwerke aus der Zeit der Jahrhundertwende, wie z. B. Paul Franks Helmstedter Universität (1592—97, Abb. bei Dohme, a. a. O., S. 323) und die Rathäuser in Münden und Hersfeld (beide um 1600, Abb. „Große deutsche Bürgerbauten“ S. 50), bei denen durch Proportion und Gliederung die Höhenentwicklung noch vorwiegend den Eindruck bestimmt. Es sind schlanke, rechteckige Gebäudekörper, deren hohe Mauerfluchten — abgesehen von den nur äußerlich angehefteten Schmuckstücken der Portale und Erker und den in Helmstedt ungewöhnlich prächtigen Fenstern — erst oberhalb des Dachgesimses, in den reich verbrämten Giebelaufbauten ihre eigentliche, aus dem Gebäudekern erwachsene Blüte zur Entfaltung bringen, wodurch das ästhetische Schwergewicht des Baues ganz einseitig in die Bekrönung hinauf versetzt erscheint. Es wirkt hier, wie in so manchen verwandten Anlagen des 16. Jahrhunderts, noch unzweifelhaft gotisches Empfinden nach. Der Barock — der freilich in seiner späteren Weiterentwicklung verwandte Tendenzen aufnimmt — bringt zunächst, wie schon angedeutet, eine durchgreifende Reaktion gegen die alte gotische Hochstrebigkeit, er begegnet sich auch in diesem Sinn durchaus mit dem Wesen jener früheren Reaktion gegen die reine Gotik, mit dem eigentümlich deutschen Baustil des späten 14. und 15. Jahrhunderts, den wir Spätgotik nennen.

Als besonders markanter Vertreter dieser neuen frühbarocken Fassadenanlage erscheint das Hochzeitshaus zu Hameln (1610) (Abb. „Große Bürgerbauten“ S. 81) mit seiner langgestreckten, durch Rustikastreifen und schwere Gesimse ausschließlich und sehr nachdrücklich in der Längsrichtung gegliederten Front, während gleichzeitige Bauwerke, wie das Schloß zu Bevern (1603/12) und das herzogl. Zeughaus in Wolfenbüttel (1613/18) vermittelnde Zwischenglieder darstellen, im Aufbau der älteren Art nahestehend, zugleich aber durch die breitgedehnten Verhältnisse der Giebel wie des ganzen Baukörpers und durch die lange, durchlaufende Reihung der Fenster, in Bevern auch durch Stockwerkgesimse, schon dem neuen Gefühl sich anpassend. Auch die verschiedenen Flügel der Hämelschenburg (bei Hameln) lassen einen solchen Wechsel der Kompositionsweise anschaulich verfolgen (Abb. in Bauformenbibl. I, 62/3).

In recht eigenartiger Weise kommt die neue Tendenz nach Betonung der Breitenentwicklung an dem Prachtbau des Danziger Zeughauses (trotz dessen früher Entstehung 1602—05) zu Worte. Beide Schau-

seiten, in zwei Geschossen durch Horizontalgesimse gegliedert, werden, der vierteiligen Dachanlage entsprechend, von vier gleichförmigen, reichverzierten Giebeln bekrönt, von denen an der Hauptfassade (Abb. 23) die beiden äußeren durch vorgesetzte achteckige Treppentürme verstellt sind (wie z. B. auch der Mittelgiebel der Helmstedter Universität). Der damit angebahnte Zusammenschluß der Mittelpartie wird, so hier wie an der turmlosen Rückfront, über ein kahles, paralleles Nebeneinanderstehen der zwei identischen Mittelteile der Fassade emporgehoben zu einheitlich symmetrischer Gruppierung: durch die zentrale Anlage eines kleinen Zierbrunnens und einer darübersitzenden mächtigen Statuennische ist zunächst ein kräftiger Mittelakzent geschaffen, hinzutreten flankierend zwei reiche Portale, deren Achsen wohlberechnet der Mittelachse der beiden parallelen Fassadenteile, denen sie zugehören, nach außen ausweichen. Die damit geschaffene breite und sehr augenfällige Dreieckskomposition dieser Zierglieder überspannt und übertönt siegreich den altertümlichen, ausdruckslos koordinierten Vertikalismus und Parallelismus des zugrundeliegenden Fassadenaufbaus. Den rein niederländischen, speziell flämischen Charakter aller Einzelformen erklärt die Herkunft des Baumeisters, Antonys van Obbergen, aus Mecheln.

Auch an der bekannten Hauptfassade des Rathauses zu Bremen (Abb. „Große deutsche Bürgerbauten“ S. 97) ist die gotische Hochstrebigkeit des alten — an den Schmalseiten noch zutage liegenden — Kernbaus durch eine vorgelegte prunkvolle Umkleidung (1612, von Lüder von Bentheim) im Sinn einer breitgelagerten, flächenhaft sich entfaltenden baulichen Erscheinung umgestaltet worden. Dem Erdgeschoß ist über die ganze Front hin ein Arkadengang mit darüber hinlaufendem Altan vorgelegt, dessen Brüstung sowie die Bogenzwickel und der dazwischenliegende Fries mit reicher, breit ausgespinnener Ornamentik zum Teil schon sehr barocken Charakters besetzt sind. Ein mächtiges giebelbekröntes Mittelrisalit tritt in der Höhe des Altans in die Arkadenflucht vor, zweigeschossig in stattlicher Spätrenaissance mit Säulenstellungen und Gebälk gegliedert, während die hohen Saalfenster, die an den Schmalseiten des Gebäudes noch die alte spitzbogig gotische Profilierung zeigen, hier durch Renaissancegewände und abwechselnde Dreiecks- und Segmentgiebel mit dem Charakter des Mittelvorbaus in Einklang gebracht sind. Die kräftig betonte Horizontale des Arkadenfrieses und Altans wiederholt sich in einer zweiten Balustrade, die oben vor dem Dachrand, über einem schweren Konsolengesims um das ganze Gebäude umläuft, selbst den Giebel des Risalits überschneidet und sich so mit dessen und seiner flankierenden kleineren Gefährten steil ansteigender Richtung in einer für diese Zeit sehr charakteristischen Weise durchkreuzt (vgl. auch die Kirche in Bückeburg, Abb. 2).

Der noch ganz ungetrübte Klassizismus, der sich in der Gliederung des Mittelrisalits ausspricht, ist in jenen Jahren auch anderwärts in Norddeutschland noch vereinzelt anzutreffen. Zum Beispiel in Danzig, an dem der alten Backsteinfassade des Artushofes vorgehefteten horizontalen Giebelabschluß (1616/17), einer strengen Pilasterordnung mit Postamenten, Gebälk und bekrönender Balustrade (Abb. in Große Bürgerbauten, S. 109 rechts), ferner gleichfalls in Danzig am Langgassertor (1612–14), wo das System eines römischen Triumphbogens in einer zweigeschossigen Anlage von schlanken Verhältnissen vorgetragen wird. Urheber beider Bauten ist wiederum ein wenigstens in zweiter Generation aus den Niederlanden stammender Meister, Abraham von dem Block. Schließlich zwei westfälische Bauten: die zweigeschossigen Hofarkaden mit vortretenden verkröpften Säulen im Drosteschoß zu Darfeld (1616) und die Fassade des Rathauses zu Bocholt (1618–1622), die mit ihren schlanken dünngliedrigen Halbsäulenordnungen, Gebälken und zierlicher Balustrade vor dem Dachrand noch reinen Renaissancecharakter, in Anlehnung an holländische Bauten (z. B. das Rathaus von Delft, s. unten), zur Schau trägt.

Der Erbauer des Bocholter Rathauses, Jochen (nicht, wie oft angegeben, Johann) von Bocholt ist bekannter als Baumeister des Stadtweinhauses von Münster (Abb. 24), das, drei Jahre früher (1615) er-



24. Münster, Stadtweinhaus, 1615

richtet, doch viel mehr barock anmutet durch die derben, lebhaft bewegten Giebelzieraten und den klobig geformten, schmucküberladenen Säulenvorbau des „Sentenzbogens“ vor der Fassadenmitte. Nur in der allerdings auffallend feinen, harmonischen Gliederung und Rhythmik der Fassadenwand mit ihren Fenstern äußert sich ein dem Bocholter Rathaus verwandtes renaissancemäßiges Empfinden. Ein Prachtstück rein barocker Art ist dagegen die Fassade des gleichzeitigen Rathauses von Paderborn (1614–16; Abb. in Bauformen-Bibl. I 161 und Gr. Bürgerbauten 85), eine mächtige Giebelwand, aus der beiderseits zwei kleine gleichfalls giebelbekrönte Flügelbauten auf schweren Arkadenbögen vortreten. Der Vertikalismus des alten Giebelmotivs ist durch diese breitbeinige, in unteretzten Proportionen gestaltete Anlage zu völlig entgegengesetztem Ausdrucke umgestimmt, und unterstrichen wird der Horizontalcharakter durch die Vervielfachung der Gesimse, die nicht nur die einzelnen Stockwerke abschnüren, sondern auch alle Fensterreihen bis in die Spitze des Hauptgiebels hinauf jeweils in Sohlbank- und Sturzhöhe zusammenbinden.

Einen Platz für sich beansprucht endlich das (jetzt großherzogliche) alte Grafenschloß zu Oldenburg (1607–1615; Abb. Lübke-Haupt II 334), bei dessen Entwurf und Baubeginn die vom Bauherrn von einer Reise durch Österreich und Oberitalien mitgebrachten Anregungen und namentlich die Mitwirkung eines lombardischen Architekten (Andrea Speza) entscheidenden Einfluß hatten. Der (durch spätere Umgestaltung und Erweiterung teilweise veränderte) Bau zeigt demgemäß in seinen ursprünglichen Bestandteilen, neben einzelnen norddeutschen Elementen (Zwerchhäuser [jetzt beseitigt], Zierblöcke in den Eckkisenen u. a. m.), durchaus das Gepräge eines italienischen Barockpalastes. Entscheidend hierfür ist die Behandlung der Fenster, die mit ihren Gewänden und Giebelaufsätzen in kräftig bewegter Plastik aus der Wandfläche sich abheben und durch ihre in drei Geschossen übereinander über die langen Mauerfluchten ausgedehnte regelmäßige Reihung als das Hauptelement des Fassadenaufbaus hervortreten, während sonst im norddeutschen Kunstgebiet die Fenster durchweg ganz schlichte Formen aufweisen, nur flächenhaft, durch die Gestalt ihrer lichten Öffnung und die Verteilung der Öffnungen in der Wandfläche, niemals durch plastisch hervortretende Umrahmung sich im Gesamtbild der Fassade geltend machen.

Zwei fürstliche Schloßanlagen von ähnlich bedeutenderen Dimensionen finden wir aus derselben zeitlichen und örtlichen Nachbarschaft in Dänemark: Schloß Frederiksborg bei Hilleröd (1602–1625) und Schloß Rosenborg bei Kopenhagen (Abb. bei Redslob, Alt-Dänemark S. 27, 34, 42). In beiden ist die Formensprache ein etwas trockener Klassizismus von niederländischer Färbung; durch mehrfache Turmanbauten, Giebel und Zwerchhäuser wird der Charakter des Schlanken, Aufstrebenden betont, die Gesamterscheinung wirkt noch sehr burgartig; nur an der Hauptfassade des dreiseitig umbauten Hofes in Frederiksborg ist durch einen reichen zweigeschossigen Arkadenvorbau eine gewisse festlich höfische Pracht zur Entfaltung gekommen.

Die vorstehende Auswahl von Beispielen der Profanbaukunst des beginnenden 17. Jahrhunderts im norddeutschen Kunstgebiet fordert als notwendige Ergänzung einen Ausblick nach Holland, von woher ja, durch wandernde Meister und allgemeine architektonische Anregungen ein so vielfach fühlbarer Einfluß über ganz Niederdeutschland ausgegangen ist.

Für die niederländischen Provinzen, die das Hochgefühl der endlich erkämpften nationalen Selbständigkeit beseelte, bedeuten gerade diese Jahrzehnte um die Wende des Jahrhunderts eine Zeit bedeutendsten politisch-wirtschaftlichen Aufschwungs. Und dieser findet in der privaten, wie namentlich in der öffentlichen, munizipalen Bautätigkeit seinen stolzesten Ausdruck. Zwei besonders hervorragende Baumeister, Lieven de Key aus Haarlem (1560 bis 1627) und Hendrik de Keyser in Amsterdam (1567–1621) treten als Führer an die Spitze dieser Bewegung.

Auch hier beginnen barocke Tendenzen, ähnlich den in Norddeutschland beobachteten, sich allmählich durchzusetzen; am meisten bei de Key und in einigen seiner Art verwandten Werken, während im Allgemeinen die holländische Architektur auf einen möglichst schlichten, flächenhaft beruhigten Ausdruck eingestellt ist, bei Verwendung von kräftigeren plastischen Gliederungen aber die Bahnen eines strengen, gelegentlich etwas trockenen Klassizismus zu verlassen wenig geneigt scheint. Als Hauptstücke barocker Richtung aus diesem Zeitabschnitt seien genannt und im folgenden näher besprochen: die Fleischhalle zu Haarlem (1601–03)

von L. de Key sowie die Rathäuser in Hoorn und Bolsward (1613–16); als Beispiele der schlichten holländischen Art das Stadthaus von Leyden (1597 ff.), die Stadtwage zu Haarlem, die Wage in Nymwegen und mehrere Bauten H. de Keyzers: der Ostindische Hof und die Börse zu Amsterdam (1608–11), sowie das Rathaus in Delft (1620).

An der Fleischhalle zu Haarlem (Abb. 25 und Jolles, *Alt-Holland* 121, 122) spricht vor allem der barocke Grundzug breitgelagerter Schwere und Massigkeit in der Gesamterscheinung des Gebäudes wie in der Proportionierung der Stockwerke: dominierend hohes Hauptgeschoß mit Prachtfenstern über gedrücktem, fast schmucklosem Erdgeschoß; beide verknüpft und in ihrer Dissonanz ausgeglichen durch das bis zum Hauptgeschoß emporgreifende kolossale Mittelportal. Die stark betonte, im Hauptgebälk geradezu wuchtige Horizontalgliederung, die an der großen Giebelfront in durchlaufenden Kämpfergesimsen der Fenster und wagrechten Stufenplatten des Giebelkonturs sich vervielfacht, bekräftigt dasselbe Gefühl; ebenso die derbe, wulstige Plastik der Dekoration.



25. Haarlem, Fleischhalle

(nach Ysendyck)

Die feine kleine Fassade des Stadthauses zu Hoorn (1613; Abb. bei Jolles, l. c. 120) —, die wir aus einer kleinen Gruppe verwandter Bauten herausgreifen — zeigt wieder die stark differierenden Stockwerkhöhen, aber in umgekehrter Aufeinanderfolge; vorherrschende Breitenwirkung wird bei der nur fünfachsigigen Front erzielt durch zwei zweigeschossige Giebel, die einen kleinen, über dem Mittelportal angeordneten Zieraufsatz flankieren.

Das zweite Hauptwerk des holländischen Frühbarocks ist das Rathaus von Bolsward (1613–16; Abb. 26 und Galland l. c. p. 592). Auch hier, wie an der Haarlemer Fleischhalle, ein in Höhenentfaltung und reicher Gliederung mächtig dominierendes Obergeschoß über niederem, sockelartig massivem Erdgeschoß. Auch hier, zu Zusammenschluß und Ausgleich, aber auch zu wirksamer Hervorhebung des Höhenkontrastes der Stockwerke, die Einfügung eines durchgreifenden neutralen Zwischengliedes, das, diesmal als mächtiges giebelbekröntes Risalit, in freier Asymmetrie aus der Fassadenflucht vortritt, mit reichgeschmücktem Portal über kleiner Freitreppe und einem in gleichmäßigen Verhältnissen und Gliederungen gestalteten Etagenaufbau. Das Hauptmotiv des Kernbaus, eine über Konsolen und Gebälk im Obergeschoß vorgekragte Halbsäulenordnung mit bekrönender prächtiger Dachbalustrade, tritt in seinen wesentlichen Bestandteilen schon am Rathaus im Haag (1564) und teilweise auch an der Fassade des Leydener Rathauses (1597) auf. Zu beiden setzt sich der Bolswarder Bau in augenfälligen Gegensatz durch die barocke Kontrastierung der Stockwerkhöhen, sowie durch eine gleichfalls barock anmutende Einzelgliederung und Dekoration: Zierblöcke mit derbem Reliefschmuck an Portal- und Fenstereinfassungen, gemusterte Steinbänder, die das Backsteingemäuer der Wandflächen und Halbsäulen in enger Aufeinanderfolge horizontal durchsetzen, lebhaft bewegte, plastische Bandwerkschnörkel und Kartuschen als Füllwerk und Rahmenschmuck.

Eine ähnliche Proportionierung des zweigeschossigen Aufbaus wie am Rathaus zu Hoorn (s. oben) zeigt die „Butterwage“ in Nymwegen (1612; Abb. bei Ysendyck Lit. L pl. 2), wo, wie oftmals an öffentlichen Bauten Hollands, eine zweiarmige Freitreppe zu dem im Obergeschoß liegenden Hauptportal hinaufführt. Doch kommt nun hier, und entsprechend auch an der kleinen Giebelfront des „Kerkbogens“ in Nymwegen (1605; Ysendyck M. pl. 6), eine flächenhaft gemäßigte Kompositionsweise zu Worte, während die Dekoration einem schlichten Klassizismus zuneigt. Und noch deutlicher illustriert dieses zurückhaltende, holländisch ruhige, feingestimmte Wesen de Keyzers Geschäftshaus der Ostindischen Kompanie in Am-



26. Bolsward, Rathaus, 1613–16

naden, auf schlanken toskanischen Säulen mit rustizierten Archivolten, im Obergeschoß eine elegante jonische Pilasterordnung, in deren Interkolumnien schmale Bogennischen und rechteckige Wandfüllungen abwechseln. Ähnliche, noch schlichtere Formen zeigten auch die hölzernen Hallen der ehem. Kornbörse in Amsterdam (vor 1617, abg. Bredius u. a. Amsterdam II, 175).

Dagegen gelangt in den südlichen Provinzen, dem heutigen Belgien, eine mehr malerisch gerichtete Ausdrucksweise, als unmittelbare Vorbereitung auf den vlämischen Barock der folgenden Blütezeit, schon jetzt zur Vorherrschaft. Bezeichnenderweise hat ein Maler, kein Geringerer als Rubens selbst, das schönste Musterstück eines Profanbaus dieser Art aufgestellt, in den Entwürfen zu seinem eigenen, um 1613–17 errichteten Wohnhaus in Antwerpen. Die Anlage ist nur in sehr verstümmelter Gestalt erhalten; eine vollständige Rekonstruktion, auf Grund alter Ansichten, war auf der Brüsseler Weltausstellung zu sehen (vgl. Rooses, *L'oeuvre de Rubens*, Taf. 394 und *Zeitschr. f. Bauwesen* 1911, Sp. 383 ff.). Die mit figuralem und anderm Zierat in Malerei und Plastik reich geschmückte Hoffassade des Hauptgebäudes, der prunkhafte Portikus zwischen Hof und Garten, und der kleine Pavillon an der Abschlußwand des Gartens (Abb. auch bei Gurlitt, *Gesch. d. Barockstils in Belgien* usw. S. 19, 21) entwickeln in ihrer stark bewegten Komposition, der freien, dekorativ und malerisch wirkungsvollen Verarbeitung von Motiven der oberitalienischen Spätrenaissance eine ganz eigenartige und, wie die Folge zeigt, sehr zukunftsreiche Sonderart architektonischen Ausdrucks. Hierher gehören u. a. ein Stadttor von 1618 in Dordrecht und das prachtvolle Scheldetor in Antwerpen, 1624, Ysendyck I, pl. 4 und 24), sowie kirchliche Bauten, worüber u. p. 45/6.

sterdam (Hoffassade, 1605/6, Abb. Galland l. c. 469, Weißmann p. 274). Zwei ungefähr gleichhohe Stockwerke mit großen Rechteckfenstern, die im Erdgeschoß mit flachbogigen Blendrahmen (einem bei de Keyzer besonders beliebten Motiv) und füllenden Kartuschenzieraten, oben durch Keilsteinbekrönungen von gleichfalls flachbogigem Umriß überdacht werden. Die Horizontale kommt durch schlichte Stockwerksgesimse und flache Steinbänder in Sohlbank-, Sturz- und Mittelhöhe der Fenster, — dort die wagrechten Balken der Fensterkreuze fortsetzend — leise aber in nachdrücklich stetiger Wiederkehr zur Geltung. Dazwischen ein leichter barocker Einschlag in der flämisch stark bewegten Gestalt des Portals und den zierlich geschnörkelten Bändern, die die Giebelränder umsäumen und sich um die benachbarten Fenster ausspinnen.

Beispiele einer ausgesprochen klassizistischen Richtung sind ein Frühwerk de Keys, die Stadtwage in Haarlem (1598; Abb. bei Weißmann l. c. 296), in der Art florentinischer Palastbauten der Spätrenaissance, dann, aus dem Ende dieses Zeitabschnitts, der von de Keyzer geleitete Neubau des Rathauses in Delft (1620; Abb. Ewerbeck, Heft XV/VI, Bl. 12, Jolles l. c. 124), dessen zweigeschossige Pilasterordnung eine prunkhafte Spätrenaissance — in freilich recht willkürlicher Formenbehandlung — aufweist. Dieselbe Stilrichtung, aber in strenger durchgeführter Gesetzmäßigkeit, zeigte schon ein früherer Amsterdamer Monumentalbau de Keyzers, die Hofarchitektur der ehemaligen Kaufmannsbörse (1608/11; Abb. bei Jolles l. c. 117): ein weites Rechteck, rings umzogen von Kolon-

Der allgemeine Charakter der Profanbaukunst im norddeutsch-holländischen Kunstgebiet enthält einerseits eine letzte konsequente Ausbildung des klassischen Ideals der Hochrenaissance, gleichzeitig aber, und bisweilen an denselben Gebäuden, treten Elemente zutage, die schon als Kennzeichen beginnenden Barockstils anzusprechen sind: also die in Umriß, Verhältnissen und Gliederung der Baukörper gleichermaßen betonte schwere Gedrungenheit und Massigkeit der Erscheinung, — wobei man, über die von der Renaissance durchgeführte Dämpfung des einseitigen gotischen Vertikalismus hinaus, sich oftmals schon dem gegenteiligen Extrem annähert — ferner ein stark gesteigerter plastischer und Kontrastreichtum der Fassadenbilder, bei einer, gegenüber früher, weicheren, derb geschwellten Formengebung in allen Einzelheiten, lebhaftes Ausgreifen und Ineinandergreifen der Dekorationsmotive, wodurch eine mehr tonig malerisch wirkende Überkleidung der Innenflächen, zugleich eine schwungvollere, energischer bewegte Führung der Umrisse zustande kommt. Es ist dies ein durchaus bodenständiger Barock, mit der Mehrzahl seiner Eigentümlichkeiten ohne weiteres hervorgewachsen aus den Gegebenheiten des Zierstils der einheimischen Spätrenaissance und gelegentlichen Anknüpfungen an gewisse ursprünglich niederländische Motive, während Einflüsse des italienischen Barocks — von dem Ausnahmebeispiel des Oldenburger Schloßbaues abgesehen — gar nicht mitwirken.

Darin aber liegt der entscheidende Gegensatz zur süddeutsch-österreichischen Architektur derselben Zeit begründet. Das Vorbild der italienischen Hochrenaissance und des italienischen Frühbarock — bisweilen auch Entlehnungen aus der Schloßbaukunst Frankreichs — sind hier in erster Linie maßgebend, ohne daß freilich die eigene deutsche Wesensart dabei verloren gegangen wäre.

Das Gesamtbild des Zeitabschnitts beherrscht durchaus ein strenger Klassizismus, als Abschluß und Vollendung der Hochrenaissance. Bedeutende Meister, Elias Holl in Augsburg (1573—1646) und der württembergische Hofarchitekt Heinrich Schickhardt — in beschränkterem Sinn auch der Nürnberger Jakob Wolff — sind, wie ihre holländischen Zeitgenossen de Key und de Keyser, die tonangebenden Führer in dieser Richtung.

Von Schickhardt (1558—1634), der in jungen Jahren an dem berühmten „Neuen Lusthaus“ in Stuttgart, dem Hauptwerk schwäbischer Hochrenaissance, mitgearbeitet hatte, sodann zweimal längere Studienreisen nach Italien unternahm, ist vor allem der als Marstall 1600—09 errichtete (um 1780 abgebrochene) sogen. Neue Bau in Stuttgart zu berücksichtigen; ein sehr repräsentatives Gebäude, bei dessen Anlage und Ausgestaltung Motive der italienischen Palastarchitektur der Hochrenaissance mit heimatlichen, zum Teil frühbarocken Charakterzügen sich in eigentümlicher, für diese Übergangszeit recht bezeichnender Weise durchkreuzen.

Erhaltene Abbildungen (s. Lübke-Haupt I, 341) und Beschreibungen zeigen einen regelmäßigen Rechteckbau in vier Geschossen, mit schlanken viereckigen Türmen, die aus den Ecken und vor der Mitte der Hauptfassade vortreten; kräftige Stockwerkgesimse, die Fenster plastisch umrahmt, mit gebrochenen Giebelbekrönungen, konsolengestützten Sohlbänken, Balustraden vor dem Dachrand. Andererseits die sehr unitalienische Hochstrebigkeit der Türme, verstärkt durch etagenweise Pilastergliederung ihrer Ecken, und ein einheitliches steil ansteigendes Walmdach über dem ganzen Kernbau. (Schickhardts Kirchenbauten s. u. S. 45.)

Über solchen Mischstil hinaus zu reiner Klassizität gelangt erst der etwas jüngere Elias Holl; auch er freilich nicht von Anfang an. Das Zeughaus in Augsburg, eines seiner ersten größeren Werke, 1602 begonnen (Abb. 1); spiegelt in der energischen, kontrastreichen Gliederung des Fassadenaufbaus, der schwungvollen Kraft der Dekoration Eindrücke aus dem italienischen Barock, die Holl auf einer vorangegangenen Italienreise empfangen. Dann



27. Augsburg, Rathaus, 1615—20



27a. Schnitt in der Querachse

aber setzt sich bei ihm eine eigentümliche, dem historischen Entwicklungsverlauf konträre Abwandlung vom Barock zur Hochrenaissance, d. h. zum strengen Klassizismus durch. Nach dem Bau des „Siegelhauses“ (1605), der einen der Zeughausfassade noch ziemlich verwandten Aufbau und Formenapparat wiederholt, lenkt schon die nächste größere Arbeit, die Stadtmetz (1609), in eine beruhigte, klassizistisch strenge Ausdrucksweise ein, die in Holls Hauptwerk, dem großen Neubau des Rathauses (1615—20) ihre reife Vollendung findet. Das hier verkörperte Prinzip ist das einer möglichst klaren Regelmäßigkeit der baulichen Komposition nach innen wie nach außen, bei vollkommen organischer Verknüpfung und reichster Abstufung aller Teile untereinander wie innerhalb des Ganzen. Grundsätze, die freilich weit hinausführten über die deutsche Renaissance des 16. Jahrhunderts, durch die auch schon — trotz des damit verbundenen Bemühens um gemessene klassische Formenstrenge, — der Boden bereitet wurde für die freibewegte kraftvolle Lebendigkeit und den Ausdrucksreichtum des Barocks. Völlig barock erscheint denn auch in der übermäßig wuchtigen Gliederung seines Erdgeschosses der ungefähr gleichzeitige „Neue Bau“ (1614), dessen palladianisch edelgeformtes Obergeschoß mit Giebelfenster, jonischer Pilasterordnung und mächtigem Kranzgesims eine unbedingte Huldigung an Vorbilder oberitalienischer Palastarchitektur darstellt (Abb. bei Baum, El. Holl, Taf. 16, 22). Ebenso Holls erste, von dem ausgeführten Projekt stark abweichende Rathausentwürfe (Tafelabb. bei Baum, a. a. O.).

Die hochragende, breitrechteckige Baumasse des Rathauses (Abb. 27 und Große Bürgerbauten 26/27) bringt ein bedeutsam Neues schon in der symmetrisch achsialen Gruppierung der Innenräume: 3 große Säle übereinander in der Hauptachse durch das ganze Gebäude durchgreifend, der oberste, der sogenannte Goldene Saal, 3 Fensterreihen hoch emporgeführt, in der Querachse beiderseits rechteckige Treppenhäuser; die äußeren Ecken dieses

kreuzförmigen Mittelsystems füllen wenigstens im Hauptgeschoß einheitliche quadratische Säle, die sogenannten Fürstenzimmer, aus. Diese Einteilung bestimmt auch die Gliederung des Äußeren. Die Mittelpartie mit den Sälen erscheint in den dominierenden Schauseiten als kräftiges Risalit, ohne Ausladung zwar, aber durch stattlichere Fensterformen, Ortsteinecken und hohen Giebelaufbau herausgehoben, während die Mittelachsen der Nebenfassaden, in denen die Treppen liegen, durch Türme mit achteckigem Oberbau und Zwiebelhelm ausgezeichnet sind. Die durch große Stockwerkhöhe komplizierte Breitengliederung aber gewinnt die erwünschte nachdrückliche Rhythmik durch die Abstufung der Fensterformen in den verschiedenen Geschossen, unter besonderer Hervorhebung eines Hauptgeschosses über dem zweiten Boden, wobei Rücklagen und Risalit je eine besondere Ordnung und Akzentuierung befolgen; ferner durch sparsam eingefügte Gesimse: über dem Erdgeschoß ein schlichtes Band, über der vierten Etage ein durchlaufendes Hauptgesims mit Balustradenbekrönung am flachen Terrassendach der Eckpartien. Damit klingt, trotz der bewegten Silhouette nordischer Giebelaufbauten und Türme das geschlossene System einer italienischen Palastfassade durch. Ebenso durchkreuzen sich diese beiden Prinzipien bei der schon erwähnten Stadtmetzg (Abb. in Bauformenbibl. I, 7), in deren Erscheinung aber, trotz stark unterstrichener Breitengliederung und italienisch gesteigertem Größenmaßstab, der Charakter des alten deutschen Giebelhauses noch vorherrscht. Die klassisch geläuterten Formen, hier noch von einer gewissen kräftigen Warmblütigkeit, folgen beim Rathausbau einer beinahe nüchternen Strenge und Zurückhaltung.

Die neue Hauptfassade des Nürnberger Rathauses, die J. Wolff 1616—22 errichtete (abgeb. Lübke-Haupt I, 479), enthält in ihrer sonst völlig abweichenden, langgestreckten Erscheinung doch dem Rathaus Elias Holls verwandte Züge: ungemein wuchtige klassische Formen, starke Differenzierung der Stockwerke in wirkungsvoller Steigerung auf das wieder über dem zweiten Boden liegende Hauptgeschoß hin, vielfache Horizontalgliederungen, namentlich ein kräftig ausgebildetes Kranzgesims, über dem, gleich wie in Augsburg, durch turmartige Aufsätze der nordische Sinn für hochstrebiges Ausklingen nach oben sich zu erkennen gibt. — Auch der stattliche Bau des Regierungsgebäudes in Koburg weist, obwohl schon um 1600 entstanden, nach Komposition und Formensprache bereits in dieselbe Richtung (Abb. in Bauformenbibl. I, 200). Und in diesen Zusammenhang gehört schließlich, als ganz besondere Leistung, der großzügige Ausbau, den das Münchener Residenzschloß um diese Zeit (1611—19) durch den Herzog, nachmaligen Kurfürsten, Maximilian erfuhr. Es handelte sich um die Errichtung der mächtigen uniformen Flügeltrakte um das neu hinzugenommene Areal des großen Kaiserhofes herum und längs der ganzen Westseite des weitläufigen Gebäudekomplexes, deren Erscheinung noch heute in den genannten Bauteilen das Bild des bayerischen Königsschlusses bestimmt. Die langgestreckten, durchweg gleichhohen Mauerfluchten wurden wenigstens mit einer gemalten Scheinarchitektur bekleidet (Abb. z. B. bei Weese, München, p. 94 ff.); nicht mehr in der spielerischen, frei phantastischen Art, in der noch die späte Renaissance in Süddeutschland solche Fassadenmalereien anzulegen gepflegt hatte, sondern streng gleichmäßig und ausschließlich aus architektonischen Elementen, im Stilcharakter oberitalienischer Barockfassaden durchgeführt: zwei Hauptgeschosse, jedes mit Mezzanin, und ein drittes niederes Obergeschoß, gegliedert durch mächtige Rustikalisierungen unten, eine kolossale, bis zum Dachgesims ansteigende Pilasterordnung oben; Haupt- und Mezzaninfenster jeweils in einer, kräftig übergiebelten Umrahmung zusammengefaßt, stattliche geschweifte Giebel an den freiliegenden Schmalseiten der Gebäude; alles in allem eine dem Augsburger Zeughaus nahe verwandte Formensprache. Die nach alten Abbildungen und einer teilweisen Wiederherstellung an den Hoffassaden zu beurteilende Wirkung dieser gemalten Architektur würde, in wirklicher Steinausführung — wie sie allein den zwei Hauptportalen der Westseite und der dazwischen thronenden Madonnennische zuteil wurde — den Residenzbau Maximilians auf lange hinaus zur großartigsten und imposantesten Schloßanlage von ganz Deutschland gemacht haben.

Die Gruppe dieser vorwiegend auf Anregungen aus der italienischen Hochrenaissance und dem italienischen Barock fußenden Bauten ergänzt sich durch eine Reihe von Bauwerken in den mit Italien in nachbarlich engen Beziehungen stehenden österreichischen Kronländern.

Vor allem bedeutet Salzburg einen Hauptschauplatz italienischen Einflusses, ja direkt italienischer Kunstübung auf deutschem Boden. Neben dem hier von italienischen Meistern entworfenen und geleiteten Dombau (s. unten) begannen dessen aufeinanderfolgende, gleichermaßen unternehmungsfreudige Bauherren, die Erzbischöfe Wolf Dietrich (1587—1612) und

Marx Sittich von Hohenems (1612—19), die Errichtung eines prunkvollen Residenzpalastes, der freilich, bei wiederholtem Planwechsel, innerhalb dieser Periode nur teilweise zur Ausführung gelangt, nachmals durch Um- und Anbauten der Nachfolger völlig umgestaltet wurde. Immerhin bleibt dieser ersten Zeit und dem schöpferischen Baugeist Wolf Dietrichs das volle Verdienst der wahrhaft monumentalen Platzgestaltung und Gruppierung der Palastflügel in der Umgebung des Domes, wofür nur durch Niederreißen ganzer Häusergruppen und selbst einer alten Kirche Raum geschaffen werden konnte. Ein derartiges Vorgehen aber und die ihm zugrunde liegende, alle zeitlichen und landesüblichen Verhältnisse weit überflügelnde Gesinnung bezeugen, viel deutlicher als die architektonische Einzelausgestaltung, den hier gewagten entschiedenen Schritt aus der alten in die neue Zeit hinüber.

Die Residenz (1590 ff.) und die weiteren von Wolf Dietrich und Marx Sittich in Salzburg unternommenen, zum Teil auch vollendeten großen Profanbauten — Neubau (beg. 1594, jetzt Regierungsgebäude), Kapitelhaus (1602—05, jetzt Hauptzollamt), Schloß Hellbrunn (1613—16), Rathaus (1616—18) — zeigen, soweit sie in noch erkennbarer ursprünglicher Gestalt erhalten sind, durchweg einen hohen, flächenhaft ruhigen und regelmäßigen Fassadenaufbau mit meist zweispurigen Stockwerkbändern, Fenster mit Ohrenprofil, teilweise übergiebelt und mit flachem Volutenzierat unter der Sohlbank, klassische, säulenflankierte Portale. Reicher bewegt in Silhouette und Grundplan nur der ländlich heitere Villenbau von Hellbrunn (alte Ansicht bei Merian, *Topogr. Bavariae* 1644, Taf. bei p. 96/7).

Der italienische Einfluß gibt wohl innerhalb der südlichsten Zone des deutschen Kunstgebietes die vorherrschende Richtlinie an; im mittleren Deutschland lebt daneben, in nicht wenigen und nicht unansehnlichen Beispielen, die heimische deutsche Spätrenaissance in einer zeitgemäß barockem Charakter zugewandten Form ins 17. Jahrhundert hinüber. Der Friedrichsbau am Heidelberger Schloß (1601—07) und das Schloß zu Aschaffenburg sind die bedeutendsten Vertreter dieser Gruppe.

In Heidelberg war durch die bereits vorhandene Prunkfassade des Otto-Heinrichsbaues für den schräg gegenüber zu errichtenden neuen Flügel die Notwendigkeit stilistischen Anschlusses geboten (Abb. in *Bauformenbibl.* I, 69, 71). Daher das übereinstimmende Fassadenschema: in drei Geschossen durchgeführte, reich abgestufte Pilasterordnung mit verzierten Gebälken, übergiebelten Prachtfenstern und Statuennischen, nach oben ausklingend in zwei Giebelaufsätzen, wie solche auch der Otto-Heinrichsbau ursprünglich besaß. Der gleichwohl merklich abweichende Eindruck ergibt sich aus der derben Gedrungenheit der Struktur- und Zierformen, sowie aus den veränderten Proportionen des Aufbaus: an Stelle der ruhigen harmonischen Verhältnisse des ganz italienisch komponierten älteren Flügels, setzt sich hier die alte deutsche Hochstrebigkeit durch, freilich in merkwürdigem Widerstreit gegen die lastende Schwere der Gebälke und die wuchtige Ausbildung der Stützenglieder, die schon das erwachende Barockgefühl ankündigen.

Ganz uneingeschränkt äußert sich dieses Gefühl an dem benachbarten Aschaffener Schloßbau, den Georg Riedinger in den Jahren 1605—14 für den Mainzer Erzbischof aufführte (Abb. in *Bauformenbibl.* I, 3—6). Das Auslassen aller vertikalen Gliederungen, dazu die schweren, schattenwerfenden Stockwerkgesimse, die in allen drei Geschossen ähnlich behandelten Fensterreihen mit ihrem kräftigen Rahmenprofil und gebrochenen Giebeln geben dem ganz in prachtvollen roten Sandsteinquadern errichteten Bau ein überaus mächtiges und gedrungenes Ansehen. Die großen Ecktürme sind in ihrem aufstrebenden Charakter zurückgedämpft durch eine von schweren Gesimsen und einem Balustradenumgang gegliederte Aufeinanderfolge auffallend niedriger Stockwerke; also auch dadurch dominierende Breitengliederung im Sinne der schon angedeuteten allgemeinen Tendenz des deutschen Frühbarock. Der symmetrisch geschlossenen Regelmäßigkeit der Außenfronten entspricht auch hier, wie beim Augsburger Rathaus, eine bemerkenswerte Regelmäßigkeit der Plangestaltung: Um einen viereckigen Mittelhof legen sich vier gleichhohe Flügelgebäude, mit vier kleinen Treppentürmen an den inneren, großen Türmen an den äußeren Ecken; die Mittelachse der Flügel bekrönen, nach außen wie nach dem Hof zu, stattliche Ziergiebel, darunter an der Hauptseite ein mächtiges Portal mit zweigeschossig aufgebaute Umrahmung (vgl. Abb. 17 und 19). — Der in die eine Hofseite unsymmetrisch eingebaute, überragende Turm ist ein Überrest aus dem früheren Bau des Schlosses. —

In der deutschen Schloßbaukunst, die bis dahin stets das Unregelmäßige in Plan und Silhouette nicht nur nicht vermieden, sondern mit instinktiver Vorliebe gesucht hatte, bedeutet die Erscheinung der Aschaffenburgers Bischofsresidenz etwas völlig Neues. Als Vorstufen und Seitenstücke können nur einzelne viel unvollkommenere und unansehnlichere Beispiele ähnlicher Planung genannt werden: die Schlösser zu Schmalkalden (1585/9), Bevern (1603/12) — ohne Außentürme, Ausführung in Bruchstein, teilweise mit Fachwerk — Tüßling und Schwindegg in Bayern (1583 bzw. 1600 ff.), ferner Wolfegg (von 1580 ff.), Höchstädt (1590—1600), Zeil bei Leutkirch (1601/2) und Ellwangen (1603—08) — nicht ganz regelmäßige Viereckanlagen, zum Teil mit runden oder polygonalen äußeren Ecktürmen —, endlich, als nächstes Parallelstück, der von Schickhardt entworfene, niemals ausgeführte Schloßbau, der in Freudenstadt die Mitte des quadratischen Marktplatzes einnehmen sollte.

Interessanter aber ist in seiner Plangestaltung Schloß Schwarzenau in Niederösterreich (Abb. in Österr. Kunsttopographie VIII 1, p. 187 ff.), wo um 1590/1600 einer älteren unregelmäßigen Anlage ein mächtiger dreigeschossiger Flügelbau vorgelegt wurde, dem beiderseits breite, pavillonartige Eckbauten, von achteckigen Turmaufsätzen bekrönt, sich anfügen. Den Fassadenprospekt ergänzte einst ein, jetzt verschwundener, querrechteckiger Vorhof, gleichmäßig umrahmt von niederen Flügelgebäuden mit symmetrischen Eckpavillons und einem Torbau in der Mittelachse, zu dem hin eine Brücke mit Außentor über den wassergefüllten Graben führte. — Ein beinahe identisches Bild zeigte in Hauptbau und Vorburg auch das Markgräflisch Ansbachische Schloß Swaningen (1603—10, vgl. die alte Abb. in M. Merians Topogr. Franconiae, p. 76/77). Es sind hier wie dort, und nachweisbar auch in Aschaffenburg, Anlagetypen aus der französischen Schloßbaukunst der Spätrenaissance, die durch wandernde Baumeister oder Publikationswerke, wie Ducerceaus „Bastiments de France“ vermittelt, innerhalb der ganz anders gearteten herkömmlichen Baugewohnheiten Deutschlands mit einemmal auftreten.

Unter den einfachen Giebfassaden dieser Zeit ist diejenige des Pellerhauses in Nürnberg, des stolzesten Privatbaus in Süddeutschland (1605), als Spätwerk eines der vorausgehenden Periode zugehörigen Meisters (Jak. Wolff d. Ä.), noch durchaus in dem flächig dekorativen Charakter der Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts gehalten (Abb. in Bauformenbibl. I, 147). Dagegen vertritt der 1604 entstandene Bau der Stadtwage zu Neiß in Gliederung, Massenverteilung und Formbehandlung schon völlig die neue Auffassung (Abb. 28).

Schwere, gedrückte Pfeilerarkaden in Rustika öffnen das Erdgeschoß, die Obergeschosse, nur durch querrechteckige Doppelfenster in Rustikagewänden gegliedert, sind von einem übermäßig massiven Kranzgesims bekrönt, dessen wuchtige Horizontale im Giebelaufbau noch vierfach sich wiederholt und ausklingt. — Solche schwere Gebälkbildung kehrt übrigens in Schlesien häufig wieder, vgl. zwei Hausfassaden derselben Zeit aus Brieg (Lübke-Haupt a. a. O. II, 166/7).



28. Neisse, Stadtwage, 1604

Das kleine malerische Rathaus in Gernsbach (Baden), 1617/18 errichtet, zwei rechteckig zusammenstoßende schmale Giebelfronten mit Erker an der Ecke, erscheint mit seinen gedrängten, prächtig umrahmten und übergiebelten Doppelfenstern und der lebhaft verschnörkelten Silhouette seiner Giebel als ein in der Dekoration dem Aschaffenburg Schloß verwandtes, aber mehr heiter und zierlich gestimmtes Schmuckstück aus dem Übergang der Spätrenaissance zum Frühbarock (Abb. Lübke-Haupt I, 269); während zum Beispiel das sogenannte Kopfhäus in Colmar (1609, abgeb. ebenda I, 250) mit seinen zierlichen Pilasterfenstern und der freien Asymmetrie des Fassadenprospekts ganz in der älteren Kunstweise befangen bleibt.

Die architektonische Gliederung und Ausgestaltung des Inneren bietet im Bereich der weltlichen Baukunst dieser Zeit noch wenig Bemerkenswertes. In den seltenen Fällen, wo überhaupt die ursprüngliche Innendisposition des Grundrisses noch erhalten oder sonstwie überliefert ist, finden wir noch mehrfach das herkömmliche, unregelmäßige, systemlose Gewinkel durchweg niedriger Räume ohne Korridore oder sonstige durchgehende Kommunikationen, die einzelnen Stockwerke nur durch enge Wendeltreppen untereinander verbunden; große Säle, wie sie ja in keiner bedeutenderen Schloßanlage fehlen, sind wie zufällig irgendwo in den Gebäudekörper eingefügt und innerhalb der gewöhnlichen Stockwerkshöhe befangen, so daß sie bei größerer Ausdehnung eine unangenehm gedrückte Raumwirkung erlangen.

Auch der nach außen so neuartige, in vornehmer Regelmäßigkeit gegliederte Aschaffenburg Schloßbau — über dessen ursprüngliche Innengestaltung das vom Erbauer selbst veröffentlichte Kupferstichwerk genauen Bescheid gibt — erhebt sich nur durch die Anordnung von Korridoren an den Hofseiten der Obergeschosse über die allgemeinen Mängel der zeitüblichen Bauweise. Dagegen bringt die Residenz in München als wichtige Neuerung die längs solcher Korridore ineinandergehenden Zimmerfluchten von gleichförmiger Raumform, namentlich aber die Anlage eines stolzen säulenge tragenen Treppenhauses — der noch heute bestehenden „Kaisertreppe“ — und daran anstoßender Prunksäle von zwei Stockwerke umfassender Höhenentfaltung. Solch eine beide Obergeschosse durchdringende Saalanlage besitzen außerdem noch die schwäbischen Schlösser Heiligenberg (ca. 1590) und Weikersheim (1600—05, Abb. Lübke-H. I, 276, 447); auch Schickhardts „Neuer Bau“ in Stuttgart soll, nach einem alten Bericht, einen durch zwei Etagen emporgeführten Hauptsaal enthalten haben. Das Pellerhaus in Nürnberg macht mit seiner Grundrißgestaltung (Lübke-Haupt I, 472) den ersten beachtenswerten Versuch, auf der unregelmäßigen, schmalen Grundfläche einer bürgerlichen Liegenschaft eine wohlgeordnete, möglichst stattliche Gruppierung der Gebäudeteile mit durchgeführter Hauptachse zuwege zu bringen.

Eine ganz singuläre Erscheinung bedeutet aber neben diesen partiellen Neubildungen die Innenanlage des Augsburger Rathauses. Einmal ist hier der große „Goldene Saal“ in seiner Proportionierung erstmals durch die unbedingt dominierende Raumhöhe bestimmt, das stattliche Stiegenhaus erscheint symmetrisch verdoppelt, und schließlich gruppieren sich in allen Stockwerken des Gebäudekörpers die einzelnen Räume, wie schon angedeutet, in harmonisch klarer, auch in den Außenfassaden widerklingender Korrespondenz um den kreuzförmigen Mittelkern des Saales und der Treppenhäuser; bis ins einzelne hinein, wie die in gleichmäßigen Abständen einander symmetrisch entsprechenden Türöffnungen der Saalwände, verwirklicht sich das neuerwachte und schon ganz folgerichtig durchempfundene Bedürfnis, auch die innere Gestaltung eines Bauwerks nach demselben System regelmäßig monumentaler Gliederung zu ordnen, das für die äußeren Schauseiten Geltung hatte; innen wie außen sollte das Gebäude als vollkommen einheitliches, logisch artikuliertes und gleichsam organisches Gebilde sich zu erkennen und zu begreifen geben (Abb. 27a u. Baum, l. c. Taf. 6, 8).

Eine derartige, symmetrisch regelmäßige Grundrißgestaltung im Anschluß an durchgehende, auch die Außenfassaden beherrschende Hauptachsen findet sich ferner bei einigen holländischen Rathausbauten der Zeit, z. B. in Bolsward und Delft (Abb. bei Galland, p. 159), sowie auf einem Entwurf für ein Gymnasium in Hanau, dat. 1610 (Abb. Kstd. d.

Stadt H., 208): Einzelfälle, zu denen sich gewiß noch manche ehemals oder noch jetzt vorhandene Seitenstücke nachweisen ließen, die aber auch allein schon von einem da und dort gleichzeitig auftretenden gleichsam instinktiven Erfassen des neuen Prinzips der Grundrißgestaltung Zeugnis geben.

Beim Kirchenbau hat begreiflichermaßen die Tradition, die Vorliebe für Raum- und Zierformen nach ererbter, altvertrauter Art, eine weitreichende Bedeutung. Wenn gleich schon im späteren 16. Jahrhundert einige sehr bemerkenswerte Versuche renaissancemäßiger Neubildung auch auf diesem Gebiet hervorgetreten waren (S. Michael in München, Schloßkirche Schmalkalden, Universitätskirche Würzburg u. a.), so ist das bewährte System der spätgotischen Kirchenanlage noch keineswegs überwunden. Wir sehen jedenfalls während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts eine ganze Anzahl, zum Teil bedeutender Kirchenbauten entstehen, bei denen höchstens dekorative Einzelheiten, Portale, Altäre und sonstige Ausstattungsstücke, dem neuen Stil folgen, der Baukörper als solcher aber nach innen und außen nebst dem ganzen Apparat der Strukturformen und Gliederungen in den alten Gewohnheiten befangen bleibt. Und das sowohl auf katholischer Seite, namentlich in einer ganzen Reihe von Jesuitenkirchen, wie bei den zwei namhaftesten Kirchenbauten des evangelischen Bekenntnisses, in Wolfenbüttel und Bückeburg.



29. Bückeburg, Lutherische Kirche, Innenansicht vom Chor aus

Die Hauptkirche in Wolfenbüttel (1605–23) von Paul Franke (dem Erbauer der Helmstedter Universität) und die lutherische Kirche in Bückeburg (ca. 1612–15) sind beides dreischiffige, kreuzgewölbte Hallenkirchen, die letztere mit dem beliebten flach dreiseitigen Ostabschluß, während in Wolfenbüttel nur das Mittelschiff in einen schlanken, polygonal geschlossenen Chor ausgeht, die Seitenschiffe beiderseits vom Choreingang an quadratischen Einbauten (Sakristei und Grabkapelle mit offenen Oratorien darüber) sich totlaufen. Der über der Fassadenmitte aufragende Turm nimmt unten mit einer Vorhalle, oben mit der Orgelbühne die erste Travee des Mittelschiffs ein; in Bückeburg erhebt sich hier über einer Arkadenstellung das reichverzierte Gehäuse der fürstlichen Betstube. Hölzerne Emporen ziehen sich in beiden Kirchen den Seitenschiffwänden entlang, aber nur in etwas mehr als halber Schiffsbreite und verhältnismäßig niedrig, so daß die Mittelpfeiler frei aufragen und die Gesamtausdehnung des Raumes in der entscheidenden Oberzone in nichts beeinträchtigt wird (Abb. 29). Höchst imposant, und in der kraftvoll rhythmisierten Hoch- und Weiträumigkeit fühlbar abweichend von dem weichen, unbestimmten Charakter der Hallenkirchen aus der eigentlichen Spätgotik ist der Inneneindruck, besonders in Wolfenbüttel. (Abb. beider bei Lübke-Haupt I, 207, Bezold, Bauk. d. Ren. p. 129, 130, Kstd. Braunschweig III, 1, p. 42 ff., Kstd. Schaumburg-Lippe p. 25). Der Stil des neuen Jahrhunderts kommt aber auch in den Einzelformen zum Ausdruck. Die Gewölbeträger sind Säulen, achtseitig mit umlaufendem Ornamentband und phantastisch verzierten Barockkapitälern in Wolfenbüttel, Rundsäulen mit klassischen Kompositkapitälern in Bückeburg, entsprechende Kapitälformen an den Wandkonsolen der Seitenschiffgewölbe; auch die äußeren Widerlager erscheinen in Wolfenbüttel (Abb. 30) den inneren Stützengliedern entsprechend als rechteckige Pfeiler mit

Basis und Kämpferprofil, Ornamentband in halber Höhe und bekrönenden Statuen. Die eigentümliche Umstilisierung der Gewände an den schlanken Spitzbogenfenstern sowie die als Zwerchhäuser in reich barockisierender Spätrenaissance ausgebildeten Giebel der quergestellten Satteldächer der Seitenschiffe verleihen dem in allen Grundzügen traditionellen System der Außenanlage einen völlig neuartigen Aspekt. Die Westfassade mit wenig vorstehendem Turm in der Mitte ist nur durch eine reiche Portalanlage ausgestattet, Frankes prunkhaftes, unvollständig ausgeführtes Turmprojekt s. Lübke-Haupt II, 435; dagegen die Bückeburger Fassade trotz der spielerischen Formen ein in mächtigen Dimensionen flott komponiertes, festlich prächtiges Schaustück (Abb. 2).

Einen eigentümlichen Kompromiß aus Spätgotik und Spätrenaissance verkörpert die Kapelle des dänischen Königsschlusses Frederiksborg (um 1615/20, Abb. bei Bezold p. 137): Hallenanlage mit Netzgewölbe und Spitzbogenfenstern, dazu steinerne Emporen an den Langseiten, deren zweigeschossige schwere Pfeilerarkaden mit abwechselnden Halbsäulen- und Pilastervorlagen und verkröpftem, reich verziertem Gebälk den Inneneindruck bestimmen. Ganz ähnlich schon die Schloßkapelle in Schmalkalden (um 1590, Kstd. Reg.-Bez. Cassel V, Taf. 130 ff.).

Von protestantischen Kirchenbauten gotischen Stilpräges verdient noch besondere Erwähnung um ihrer eigentümlichen Planung willen die Stadtkirche zu Freudenstadt (1601—08). Sie ist der von Schickhardt nach einheitlich regelmäßigem Plan durchgeführten Stadtanlage eingegliedert, als eines der vier öffentlichen Gebäude, die in Winkelhakenform die vier Ecken des quadratischen Marktplatzes einnehmen. Die durch den Stadtplan vorgezeichnete Gestalt ergab für die Innenanlage ein, nachmals für protestantische Kirchen mehrfach wieder aufgenommenes Schema: zwei im rechten Winkel zusammenstoßende, gleichgroße Schiffe, im ausspringenden Winkel Kanzel und Altar, längs der Innenseiten Emporen, in geschickter Kombination auf den eingebauten, das ganze Platzviereck umziehenden Laubengängen ruhend. Ein flachgespanntes hölzernes Netzgewölbe überdeckt den etwas gedrückt wirkenden (weil unten verengerten), saalartigen Raum (Abb. bei Gradmann, Kunstwanderungen in Württemberg, Taf. 27, und Lübke-Haupt I, 319). Saalartig, schlicht, nur durch Emporeneinbauten bereichert ist auch sonst durchweg der zeitgenössische gotische Kirchentypus. Etwas stattlicher in Anlage und Schmuck die fränkische Wallfahrtskirche Dettelbach (1610—13), ein kreuzförmiger einschiffiger Bau mit reichen Netzgewölben, die Vierung von Rundbogen auf starken dorischen Eckpilastern eingefast, geschweifte Giebelfronten und prunkvolles Spätrenaissanceportal (Abb. 33 und Bezold I. c. p. 127/28, Kstd. Bayern III, 2, p. 85 ff.).

Reicher entwickelte Anlagen spätgotischen Charakters finden sich weiterhin nur unter den überaus zahlreichen Jesuitenkirchen dieser Zeit in Westdeutschland und Belgien (vgl. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten; Die belgischen Jesuitenkirchen). Hier ist besonders erwähnenswert, nächst den kleineren Ordensbauten in Münster (S. Peter 1590/97) und Koblenz (1613—17), die Michaelskirche in Freiburg i. d. Schweiz (1604—10). Der im 18. Jahrhundert umgemodelte, ansehnliche Bau versuchte, alten Abbildungen zufolge (Braun II, 31, Taf. 1), das herkömmliche gotische Bausystem mit Eigentümlichkeiten der römischen Mutterkirche des Ordens zu verknüpfen: hohes, flachgedecktes Mittelschiff mit querrechteckigen Kapellennischen längs den Seiten, deren Zwischenpfeiler unter den Fenstern des Obergadens in spitzbogigen Arkaden verbunden sind, hinter dem viereckigen Sanktuarium eine Apsis in Halbkreisform. Sodann die Dreifaltigkeitskirche in Molsheim (1614—17), der bedeutendste elsässische Kirchenbau des Jahrhunderts (Braun I, 62/3, Taf., Lübke-H. I, 257): Dreischiffige Basilika mit gestrecktem, hohem Chor (Gesamtlänge des Innenraums 62 m), säulenartige Rundpfeiler als Mittelstützen, Netzgewölbe von scharfkantiger Profilierung, reichvariiertes Fenstermaßwerk. Das einzige Nichtgotische bringen die beiden Kapellen, die, am östlichen Ende der Seitenschiffe eingebaut, den Choreingang flankieren, mit frühbarocker Innenstukkatur und den geschweiften Giebeln ihrer wie Querschiffe hochaufsteigenden Außenfronten.

Auch die um diese Zeit errichteten Jesuitenkirchen der belgischen Ordensprovinz — es sind über ein Dutzend — halten fast alle an der Gotik fest. So namentlich die Bauten des Laienbruders Heinrich Hoeimaker, von denen freilich nur die Kollegskirche in Gent, 1606—18 erbaut, 1798 zerstört, den besprochenen deutschen Kirchen ebenbürtig erscheint: die Originalpläne zeigen (s. Braun I. c. p. 34—36) eine dreischiffige basilikale Anlage mit Kreuzgewölben, deren Dienste auf einem in der Höhe ringsumlaufenden Gesims aufsitzen, während die Mittelschiffarkaden auf kurzen Rundstützen ruhen. Als weiträumige, kreuzgewölbte Hallenkirche entstand 1613—21, gleichfalls für die Jesuiten von dem Ordensbruder Jean du Blocq erbaut, die jetzige Kathedrale von Luxemburg (Abb. Braun, Belg. Jesuitenk. p. 54—56, Lübke-Haupt II, 511). Hier bekundet die kuriose Ausgestaltung der Mittelschiffpfeiler als kolossale Rundsäulen mit attischer Basis und dorisch profiliertem Kapital, die Schäfte von unten bis oben übersponnen mit flacher Beschläg-

ornamentik, einen offenen Kompromiß mit den Formen des zeitgenössischen Frühbarock. Rein in diesem Stil die reich-dekorierte Westempore und das Hauptportal.

Indessen fehlt es in dieser Zeit auch nicht an kirchlichen Bauwerken, bei deren Anlage und Ausbau der Stil der deutschen Spätrenaissance und des ersten Barock sich in vorwiegender, wenn nicht ausschließlicher Weise zur Geltung bringt. Wenn schon bei den bisher genannten, noch gotisch angelegten Kirchen doch meist einzelne Teile der äußern und innern Ausstattung im Charakter des neuen Stils auftreten, so ist in dieser parallelen Bautengruppe die äußere Erscheinung sowohl, als namentlich das Innere in seinem struktiven Aufbau, in Raumanlage und Formgebung dem gotischen Herkommen völlig entfremdet.

Es ist fast durchweg der im römischen Gesù in reiner und wirkungsvollster Gestalt verkörperte Raumtypus italienischer Spätrenaissance, der hier irgendwie maßgebend wurde: das tonnenüberwölbte, möglichst weit und hochräumig gebildete Hauptschiff, statt der Seitenschiffe beiderseits Kapellenreihen oder rechteckige Altarnischen, dann ein hohes Querschiff, Vierungskuppel und halbrunde Apsis. Diese Merkmale kehren zumal an dem bedeutendsten Kirchenbau der Periode, dem Salzburger Dom, in wahrhaft pompöser, das römische Grundbeispiel in mancher Beziehung überbietender Zusammenfügung wieder. Ferner in etwas einfacherer Fassung in den nachmals teilweise veränderten Bauten der Stiftskirche zu Göttweig und der Schottenkirche in Wien (beide um 1590/1600), in der prächtigen Marienkirche zu Alt-Bunzlau in Böhmen (1617—23) und dann namentlich in mehreren Kirchen des Jesuitenordens: in Prag, S. Salvator (1578 bis 1602), in München, S. Michael (1583—97), in Krakau, S. Peter (1597—1619), Konstanz (Konradikirche 1604—07), Hall (1608—10), Dillingen (1610—17), Eichstätt (Schutzengelkirche 1617—20) und Aschaffenburg (Studienkirche SS. Trinitatis 1619—21). Hier freilich tritt das italienische Bauschema zumeist nur in sehr verkümmerter und fragmentarischer Gestalt zutage, oder in eingreifender formaler Umänderung, wie in dem bedeutendsten Jesuitenbau Süddeutschlands, der dem vorausgehenden Stilabschnitt zugehörigen Münchener Michaelskirche (Abb. bei Bezold, p. 132—33, Braun II, Taf. 2), und in der Jesuitenkirche in Freiburg in der Schweiz, die schon oben unter den gotischen Bauten erwähnt wurde.

In Salzburg war 1611 durch die unermüdliche Bauleidenschaft Erzbischof Wolf Dietrichs ein Neubau des Doms begonnen worden; Vinc. Scamozzi hatte, von Venedig herberufen, einen Entwurf geliefert, der in vollständiger Ausführung die Salzburger Metropolitankirche zu einem der größten und prachtvollsten Gotteshäuser nördlich der Alpen hätte werden lassen. Jedoch der Nachfolger Wolf Dietrichs gab diesen ausschweifend großzügigen Plan als undurchführbar auf und ließ durch den Lombarden Santino Solari (geb. 1576) einen, wie gesagt, dem Typus des römischen Gesù nahe entsprechenden neuen Entwurf ausarbeiten, ein Bauprojekt von erheblich verringerten, immerhin noch sehr respektablen Dimensionen — innere Länge des Mittelschiffs 99 m, des Querschiffs 68 m (gegenüber 140:100 m bei Scamozzi) — und nach diesem Plan ist der Dombau durch Solari selbst seit 1614 in Angriff genommen und so eifrig gefördert



30. Wolfenbüttel, Hauptkirche, 1605—23

worden, daß beim Tode des Bauherrn Marx Sittich (1619) der Rohbau bereits unter Dach gebracht, die Fassade bis zur halben Höhe emporgeführt war. Diese, sowie die Kuppel wurden bis 1628 vollendet, während die innere Ausstattung nur allmählich, bis ca. 1680, hinzukam. (Abb. in Österr. Kunsttopogr. IX, p. 3 ff, Taf. I—III, Eckardt, Baukunst in Salzburg, 40/41, Taf. 3, 4.)

Der Inneneindruck (Abb. 31) wird vor allem bestimmt durch die imposante Höhenentwicklung des breiten, tonnenüberwölbten Hauptschiffs, das in Chor und Querarmen im Halbrund schließt, während über der Vierung, auf etwas einspringenden, abgeschrägten Eckpfeilern, eine achteckige Kuppel mit schlankem Tambour aufsteigt. Zwischen den gepaarten Kolossalpilastern der Langhauswände tun sich beiderseits bis in halbe Höhe des gesamten Wandaufbaus die Rundbogeneingänge von je vier Kapellen auf, darüber Doppeltüren mit geschweiften Giebelstürzen und vortretenden Steinbalkons, zu Logen oder Oratorien gehörig, die über den Kapellenreihen liegen. Das Langhaus und seine Wölbung sind verhältnismäßig dunkel, die lichte Helligkeit des Kuppelraums, in den man schon vom Haupteingang aus durch den hochliegenden Scheitel des Triumphbogens bis zu den Tambourfenstern emporsieht, reißt den Blick unwiderstehlich sieghaft an sich.

Zu beachten ist auch die eigentümliche Schlankheit des großen Innenraumgebildes nach der ersten wie nach der dritten Dimension — wovon die allgemeinen Maßverhältnisse eine konkrete Anschauung geben können: die Höhe der Mittelschiffswände übertrifft die Breite des Schiffs um die ganze Gebäuhöhe, die Gesamthöhe bis zum Wölbungsscheitel verhält sich zur Schiffsbreite wie 5:3, die Länge des Mittelschiffs zur Breite wie 7:3, Höhe des Kuppelraums ohne Laterne zum Durchmesser = 3:1, ebenso das Verhältnis der Interkolumnien zwischen den Pilasterpaaren — es ist dieselbe Tendenz zu mehr gestrafftem Ausdruck der architektonischen Gliederungen, wie sie auch in der Entwicklung des römischen Kirchenbaues vom Gesù nach S. Andrea della Valle hin sich ausspricht (vgl. Brinckmann, p. 50).

Die Fassade erscheint als dreiteilige, dreigeschossige Wand, zwischen etwas vorstehenden, sie nur mit einem achteckigen Bekrönungsgeschoß und kuppeligem Helm überragenden Türmen, das Ganze vermittelt durchgehender Horizontalglieder einheitlich zusammengefaßt. Ein überaus hohes Erdgeschoß betont, indem es die Blicke aufwärts zwingt, sogleich sehr nachdrücklich die dominierende Höhenentfaltung. Kolossalpilaster mit Gebälk, die in übereinstimmenden Abmessungen die Innengliederung des Mittelschiffs nach außen durchklingen lassen, umschließen eine gleichfalls dem Inneren entsprechende Unterteilung: drei offene Arkadenbögen einer Vorhalle, darüber Fenster; es folgen, in stufenweise abnehmendem Höhenmaß, aber gesteigerter Schmuckentfaltung, die beiden Obergeschosse, von denen das mittlere, mit jonischer Ordnung, Prachtfenster und Balustrade, Wölbung und Dachstuhl des Langhauses verhüllt, das obere, eine Adikula korinthischer Ordnung im Mittelteil mit flachen Anschwüngen zur Seite, frei emporragt.

Der Salzburger Dom trägt in seiner Gesamtheit Baugedanken und allgemeine kompositionelle Tendenz des zeitgenössischen italienischen Barock vor, wenn auch nicht mit auserlesener persönlicher Feinheit und durchgehender höchster Qualität, so doch mit einer Verve und wirkungssicheren Ausdruckskraft, die diese Schöpfung als den unbedingt hervorragenden Kirchenbau der ersten Jahrhunderthälfte im ganzen deutschen Kunstgebiet erscheinen läßt.

Was wir sonst noch an Werken derselben Stilrichtung antreffen, sind, wie schon angedeutet, meist nur Anpassungen des großen römischen Raumtypus an bescheidenere Ansprüche und beschränkte Baumittel: einfache Saalanlagen mit Tonnengewölbe und rundbogigen Flachnischen längs den Seiten, ohne Querschiff und Kuppel.

So die erwähnten kleinen Jesuitenkirchen in Schwaben und Bayern (vergl. Braun I, Taf. 11, II, Taf. 2—5). Ansehnlicher an Größe und baulicher Ausgestaltung die Kirchen desselben Ordens in Prag und Krakau (Abb. bei Gurlitt p. 25, 30) und die Marienkirche in Alt-Bunzlau (Kstd. Böhmen XV, 77, 83 ff.). Die Hofkirche zu Neuburg a. D. (1607—19, Braun II, 181, Taf. 6), für den protestantischen Kultus gegründet, aber vor Vollendung des Baus den Jesuiten übergeben, entspricht nach Anlage und Proportionierung durchaus dem Typus einer spätgotischen Hallenkirche mit Emporen, nur die Umkleidung des struktiven Gerüsts ist im Stil der Spätrenaissance durchgeführt.

Hier sowie an einzelnen der vorerwähnten und noch zu erwähnenden Kirchenbauten erfährt auch das Äußere renaissancemäßige Gliederung; in der Regel durch eine große toskanische Pilasterordnung von meist reichlich schwerer Formgebung, mit schlichtem, kräf-

tigem Gebälk und Triglyphenfries; die Fenster haben rundbogigen oder geraden Sturz, bisweilen mit Dreieckgiebeln; auch ovale Fensterluken kommen vor.

Beispiele: Die erwähnten Jesuitenkirchen in Dillingen, Eichstätt, Aschaffenburg, Neuburg, die Stiftskirche Göttweig, die Wallfahrtskirche in Alt-Bunzlau, die Dreifaltigkeitskirche in Ulm (1617–21), aus einer alten Dominikanerkirche umgebaut, die von Schickhardt errichteten evangelischen Kirchen in Mömpelgard (1601–08, Abb. Lübke-H. I 322) und Göppingen (1617 bis 19), — letztere, im Innern ein schmuckloser Saal mit Emporen, hat keine Pilaster, aber schöngeformte Giebelfenster und Portale an den Langseiten (Abb. Kstd. Württembg., O.-A. Göpp., p. 20–22).

Die Fassade der Westseite pflegt über der durchgeführten großen Pilasterordnung die meist einfach dreieckig belassene Giebelfront mit kleinen Pilasterstellungen, Fenstern und reichlicher Horizontalgliederung zu füllen. Eine in zwei Geschossen organisch aufgebaute Fassade in der Art italienischer Kirchen, mit kräftigem Mittelrisalit und gebrochenem Giebel, hinter dem der Turm aufsteigt, besitzt einzig die Hofkirche in Neuburg (voll. 1618, obere Fassadenhälfte 1624 in die heutige Form gebracht; Abb. Braun I. c. II, Taf. 7). Sonst finden sich auch bloß gequaderte Ecklisenen, dazwischen dekorativer Portalaufbau, Adikulafenster und reichere Gliederung der Giebelpartie, so an der ursprünglich evangelischen Kirche in Rokyzan (Böhmen) von 1609, der Karthäuserkirche Tüchelhausen in Franken (1610–16, Kstd. Bayern III, 1. Taf. XIV, p. 264), der kleinen Barfüßerkirche S. Marien im Dau in Köln (1615–18) u. a.

Für sich steht ein holländischer Kirchenbau der Zeit, die Zuyderkerk in Amsterdam von Hendrik de Keyzer (1603–11, Abb. bei Galland I. c. p. 166, 232, Weissmann, Geschied. p. 270). Der rechteckige, dreischiffige Grundriß läßt, dem protestantischen Kultus gemäß, den Chor weg; ein überhöhtes, tonnengewölbtes Mittelschiff, zwischen kreuzgewölbten Seitenschiffen, die aber an zwei Stellen durch tonnengewölbte Joche durchschnitten werden, eine sozusagen zentralisierende Anordnung, die sich auch außen an den Langseiten durch Giebelaufsätze ausprägt. Die Formengebung, ein Gemisch aus Rundbogengotik und strengem Klassizismus.

Sodann die zwei großen Jesuitenkirchen in Brüssel (1614–21 von J. Francquart, 1812 abgebrochen) und Antwerpen (1615–21, von den Jesuitenpatres P. Huyssens und Fr. Aguillon). Beide dreischiffig mit drei ApSIDen und rundbogigen Säulenarkaden als Mittelstützen, doch die erstere basilikal, mit großen Halbrundfenstern in den Schildbogen ihrer Kreuzgewölbe, die zweite eine tonnengewölbte Hallenkirche mit Emporen (Braun, I. c. p. 123 ff., 155–158). Die Innendekoration in derbem Frühbarock (in Antwerpen nach Brand klassizistisch erneuert). Beide Kirchen sind mit wirkungsvollen Fassaden von ausgesprochenem italienischem Barockcharakter ausgestattet; die Brüsseler schlank, straff gegliedert, mit energischer Risalitbildung, die Antwerpener (Braun 164 und Gurlitt, Gesch. d. Barockstils in Belgien usw., p. 15, 17) breitgedehnt, überreich an Einzelmotiven und ornamentalem Schmuck. Hier, wie auch in Antwerpen, ein sehr schön entwickelter Turm hinter dem Chor, in kraftvollen, echt flämischen Barockformen (Abb. Ysendyck-Docum. classés T. pl. 11). Eine Fassade in strengem italienischem Frühbarock besaß auch die (zerstörte) Karmelitenkirche in Brüssel (1610, s. Sanderus, Brabantia sacra I, 287, Taf.).

Unter den ersten, nicht ausgeführten Entwürfen zur Antwerpener Jesuitenkirche befinden sich übrigens auch drei merkwürdige Varianten eines Zentralbaugedankens (Braun, p. 160, 161) mit achteckigem oder



31. Salzburg, Dom

(Phot. Dr. Stödtner)



32. Colmar, Vaubanstraße, Portal, 1626

ordnung mit Gebälk (Abb. Österr. Ksttopogr. IX, 134 ff.); dann das Fürstl. Schaumburgsche Mausoleum an der Martinikirche in Stadthagen (1608 von dem kursächsischen Baumeister G. M. Nosseni entworfen, 1620–23 ausgeführt, ein hoher siebenseitiger Kuppelbau mit umgebrochenen großen Pilastern in den inneren Ecken, dazwischen Wandgräber in Adikulaform, in der Mitte des Raumes ein hochragendes, statuengeschmücktes Monument von Adr. de Vries. Reicher in der Anlage sind das Eggenbergsche Mausoleum in Ehrenhausen (1606–14, Abb. 16 — mit irrtümlicher Ortsbezeichnung —), ein zierlicher Kuppelraum von kurzem Langhaus durchkreuzt, mit kräftig barock dekorierter Fassade, und die Grabkirche Kaiser Ferdinands II. in Graz (1614–23, Abb. bei Gurlitt l. c. p. 9, 10), ein kurzarmiges griechisches Kreuz mit Vierungskuppel sowie einer in der Querachse (wohl aus Raumangel nur einseitig) angefügten, gleichfalls kuppelüberdeckten ovalen Kapelle. Außengliederung durch jonische Pilaster, Gebälk und reichgeschmückte Attika, an der Fassade ein gehäufte Formenapparat mit ineinandergeschachtelten, die obere Pilasterordnung überschneidenden Dreieck- und Segmentgiebeln in schwerem italienischem Barock. Das Ganze ein interessantes, kleines Seitenstück zu dem aus ähnlichen Voraussetzungen bedingten Kolossalbau des Salzburger Doms.

Literatur und Abbildungsnachweise zu Kap. 1.

Allgemeines: Lübke-Haupt, Geschichte d. Renaissance in Deutschland, 2 Bde. 1914; v. Bezold, Die Baukunst d. Renaiss. in Deutschd. (Hdbuch. d. Architektur II, 7) 1908; Deutsche Renaissance, herausgeg. von Ortwein, Neue Folge von Scheffers, 1871–1888; Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance,

kreisrundem Mittelraum, um den sich Nebenräume, zweimal als tiefe Halbkreisnischen gestaltet, und ein breiter Chorraum anlegen. — Ein wirklich ausgeführter Zentralbau ist dann die von Wenzel Coeberger, dem nächst Francquart bedeutendsten belgischen Architekten der Zeit, errichtete Wallfahrtskirche in Montaigu (1609–21), ein breitgelagerter Kuppelbau mit ringsum gruppierten Kapellen, der römischen Peterskirche Michelangelos frei nachgebildet. (Sanderus l. c. III, 329 Taf.)

Zentralisierende Raumgestaltung dürfte schon früh, speziell für protestantische Kirchenbauten in Aufnahme gelangt sein, besonders in dem reformierten Holland. Jedenfalls wählte man für die 1600–1609 in Hanau errichtete niederländisch-wallonische Doppelkirche die eigentümliche Form zweier in sich getrennter, aber unter einem Dach aneinandergeschobener polygonaler Zentralräume, was am ehesten als Anknüpfung an heimatliche Baugewohnheiten dieser beiden Gemeinden sich erklären ließe (Abb. Lübke-Haupt I, 406/8 u. Kstid. Stadt Hanau, p. 120 ff.). Struktur- und Zierformen in bezeichnendem Stilgemisch der Übergangszeit: gotische Strebe- Pfeiler, Maßwerkfenster mit Rundbogenschluß, Renaissanceportale, innen Emporen auf hölzernen Renaissancepfeilern.

Weiterhin begegnet der Zentralbau in kleineren Anlagen einzelner Kapellen und Mausoleen. Genannt sei die Gabrielskapelle auf dem Salzburger Friedhof (1597–1603), ein kleiner kreisrunder Kuppelraum mit rechteckiger Altarnische, außen toskanische Pilaster-



Hag. Mauritshuis (von Jak. van Gemen-und-Pieter Post)

1890–91; Klopfer, Baukunst d. Renaiss. in Deutschd. (Bauformenbibliothek I) 1909; Grisebach, D. deutsche Rathaus d. Renaiss. 1907. Galland, Gesch. d. holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter d. Renaiss. 1882; Schoy, Hist. de l'influence ital. sur l'archit. dans les Pays-Bas, 1879; Ewerbeck, Die Renaiss. in Belgien und Holland, 1888–89; Neckelmann und Mehldahl, Denkm. d. Renaiss. in Dänemark, 1888. — Vergl. auch o. S. 21–23.

Einzelnes: Baum, Die Bauwerke d. Elias Holl (Heitz, Studien) 1908; Heyd, Handschriften u. Handzeichnungen H. Schickhardts, 1902; Ohnesorge, W. Dietterlin, 1893; Pauli, Die Renaissancebauten Bremens, 1911; Cuny, Danzigs Kunst u. Kultur im 16./17. Jahrh. 1910; Eckardt, Die Baukunst in Salzburg während d. 17. Jahrh. (Heitz, Studien) 1910. Schulze-Kolbitz, D. Schloß zu Aschaffenburg (Heitz, Studien), 1905; Koch u. Seitz, Das Heidelberger Schloß, 1891; Seybold u. Buff, Das Rathaus d. Stadt Augsburg; Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, 1891.

Abbildungen einzelner Denkmäler (ohne die im Text angeführten oder in den obengen. allgem. Abbildungswerken enthaltenen Reproduktionen) — die Inventarisationswerke sind alle kurzweg „Kstd.“ (Kunstdenkmäler) zitiert —.

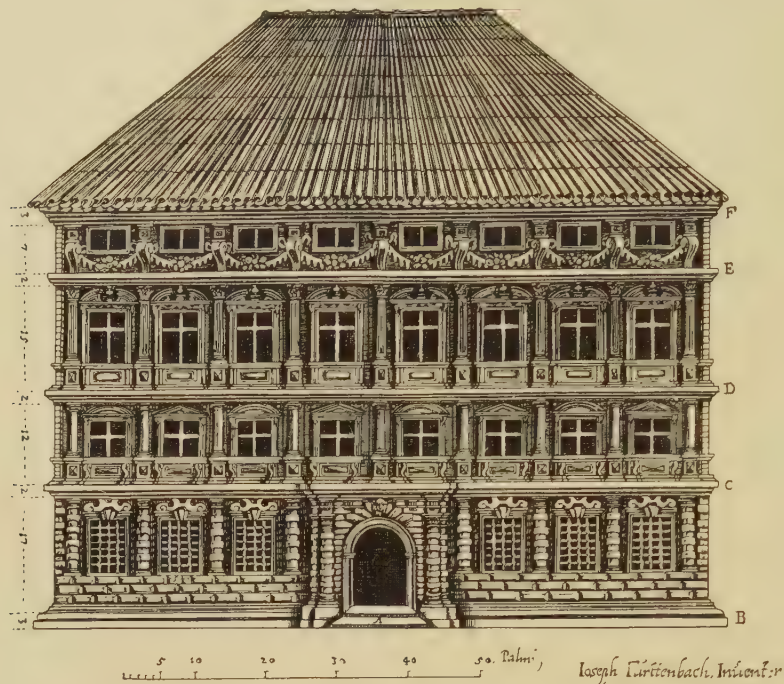
1. Profanbauten: Lübke-Haupt I, 304, II, 31, 61, 68, 208, 400, 425–28, 431/32, 452; Kstd. Braunschweig III (St. Wolfenbüttel) p. 167–69, Taf. 20, IV, 12–15, Taf. 1; Kstd. Oldenburg IV, 36/37; Kstd. Westfalen. Kr. Coesfeld, p. 68, Taf. 41/42; Kr. Höxter, Taf. 95, Kr. Lippstadt, Taf. 44, Kr. Minden, Taf. 1/2; Kstd. Schaumburg-Lippe p. 23; Kstd. Prov. Sachsen XIII, 333; Kstd. Baden VIII, 2, p. 382 ff.; Kstd. Bayern I, 20, p. 1806–08, I, 22, p. 2279, Atlas, Taf. 257, II, 1, p. 197 bis 99, III, 2, p. 234, Österr. Ksttopogr. VIII, 2, p. 468, XIII, 6 ff., 56 ff., 70–84, 224, 293 u. Taf.; Kstd. Mähren, III, 852–55. Denkmalpflege III (1901), p. 86, XIV, p. 81 ff.; M. Merian, Topogr. Bavariae, 1644, p. 42 ff., Taf.

2. Kirchliche Bauten: Kstd. Schaumburg-Lippe p. 72 ff.; Kstd. Kgr. Sachsen IV, 45, 46; Österr. Kst-Topogr. I, 443, 448; Kstd. Böhmen IX, p. 120–122; Denkmalpflege XI, p. 6; Mitteilgn. d. Zentr.-Komm. 1876, p. 91 ff.; Redslob, Alt-Dänemark, 40/41.

3. Dekoration: Bezold a. a. O., p. 176/77, 190, 197 bis 199, 205/06; Lübke-Haupt I, 273, 355, 399, 487, II, 29/30, 258, 268, 278/79, 298/99, 303, 336–340, 396/97, 470–72, 508/09. Kstd. Mecklenburg IV, 62/63, Taf., 241/42; Kstd. Oldenburg V, 114, 194/95, 223 ff.; Kstd. Brandenburg I, 1, p. 247–52, VI, 1, p. 50, 139; Braunschweig III, 1, p. 53, Taf. 8 u. 9, IV, p. 17, Taf. 2; Kstd. Schaumburg-Lippe, p. 10 ff., 94–96; Hannover II, 5, p. 53 ff.; Kstd. Thüringen, S.-Meiningen I, 2, p. 167; S.-W.-Eisenach V, 32 Taf.; Reg.-Bez. Cassel III, Taf. 132/33; Kstd. Bayern III, 1, p. 260, Taf. 4, 7, III, 2, p. 95 ff., Taf. 10, III, 3, p. 137–40, Atlas, Taf. 175 ff.; Kstd. Baden I, 314, 631 ff., VIII, 1, p. 53–55, Taf. 1, 2, 172, 198 ff., Taf. 17, VIII, 2, p. 497; Kstd. Württemberg I, 527, II, 369, 375, 390/91; Österr. Ksttopogr. IX, 201/02, 218. Taf., XIII, 38 ff., 60 ff., Taf. 6–12; Kstd. Mähren III, 724/25; Denkmalpflege X, 106/07, XIV, 80; Ztschr. f. Bauwesen 1903, Sp. 93, Taf. 14–17; 1904, Sp. 257 ff.; Kempf, Alt-Augsburg, Taf. 55, 57, 60–67.



33. Dettelbach, Wallfahrtskirche, Hauptportal
1613 (nach Kstd. Bayern)



2. Kapitel. Die Baukunst von ca. 1620 bis ca. 1680.

a) Baumeister und Theoretiker, Lehr- und Musterbücher für Architektur und Dekoration.

Die deutsche Baukunst im Jahrhundert der Renaissance ist wie die des Mittelalters größtenteils unpersönlich. Es sind freilich, vor allem durch neuere archivalische Forschung eine große Zahl von Baumeisternamen bekannt, und damit auch für eine Reihe wichtigerer Bauten die Urheber festgestellt worden. Wirkliche Meisterpersönlichkeiten von klar erfaßbarer Individualität treten uns aus all den Namen und Werken nicht entgegen. Was wir erkennen können, sind durchweg mehr oder weniger handwerkliche Praktiker, die nach herkömmlichem, zünftigem Werkstattbetrieb und wohlverklausulierten Arbeitskontrakten bauliche Aufträge von Behörden oder privaten Bauherren übernehmen, gelegentlich auch sind es Vertreter anderer Kunstgattungen, die Entwürfe zu Fassaden und Dekorationsstücken beisteuern. Architekten im höchsten freiesten Sinn, wie sie namentlich Italien seit dem 15. Jahrhundert kennt, scheint Deutschland keine besessen zu haben.

Aber schon im späteren 16. und mehr noch seit Beginn des 17. Jahrhunderts macht sich hier ein eingreifender Wandel geltend. Mehr und mehr häufig begegnen uns jetzt Baumeistergestalten, die, durch eine ganze Reihe von Werken und sonstige biographische Daten verfolgt, sich eine klar umrissene historische Existenz erworben haben, bei denen auch das schöpferisch-künstlerische Ingenium neben dem bloßen technischen Geschick mehr in den Vordergrund tritt; das öffentliche Ansehen dieser Meister bei den Zeitgenossen wie der Eindruck ihrer Persönlichkeit in der historischen Rückschau der Nachwelt hat damit eine ganz andere Plastik und Intensität gewonnen.

Zwischen diesen Lüder von Bentheim in Bremen, Jochen von Bocholt, dem Straßburger Hans Schoch, Georg Ridinger in Aschaffenburg, Jakob Wolff, Vater und Sohn in Nürnberg usw. erscheinen schließlich die großen Hauptmeister des Zeitalters: Elias Holl und Heinrich Schickhardt, deren Person und künstlerische Eigenart durch eine umfangreiche Folge erhaltener oder in Abbildungen überlieferter Bauten, aber auch durch vielfache schriftliche Nachrichten, autobiographische und andere eigene Aufzeichnungen, Studienblätter u. a. m. uns vollkommen deutlich und eindrucksvoll vor Augen gestellt ist.

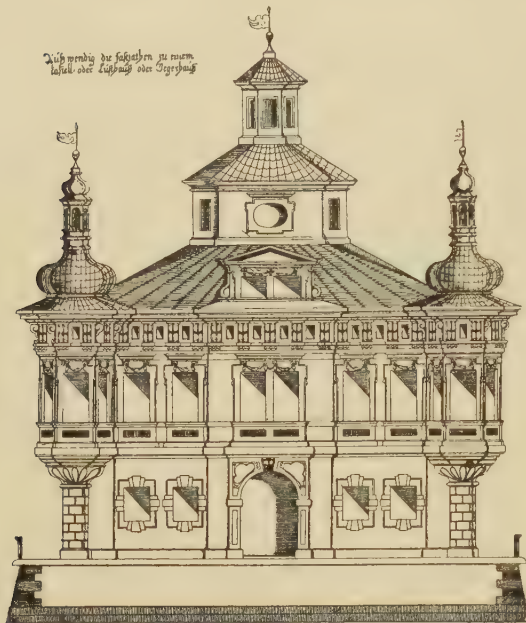
Schon jetzt spielen aber neben den einheimischen Kräften auch Ausländer im deutschen Bauwesen eine ansehnliche Rolle. Einerseits Niederländer, wie Antony van Obbergen, Jan van den Block, Jan Steenwinckel d. J., die in den norddeutschen Handelsstädten und am dänischen Hofe die bedeutendsten Werke auszuführen haben; andererseits Italiener, deren bewährtes baukünstlerisches Ansehen sie als solche nicht bloß im südlichen Nachbargebiet, sondern auch weit hinauf bis in den Norden Deutschlands zu wichtigen Aufgaben vor allen geeignet erscheinen ließ. Es sei, um nur einige der markantesten Fälle zu nennen, an Scamozzis Tätigkeit in Salzburg und Prag, an Solaris Salzburger Dombau, an den Andrea Spezza in Oldenburg, G. M. Nosseni in Dresden und Stadthagen erinnert, und weiterhin an die große Schar jener Werkführer, Maurermeister und Dekoratoren aus dem für das ganze Baugewerbe so einzigartig produktiven Bezirk der Diözese von Como, an jene Allio, Carlone, Canevale, Piazzoli usw., die namentlich in Wien und Prag seit dem späteren 16. Jahrhundert oft in mehrköpfigen Familiengruppen auftreten und sich meist durch mehrere Generationen weiter verfolgen lassen.

Während des Dreißigjährigen Krieges ist die Bautätigkeit zwar keineswegs stillgestellt, doch werden innerhalb Deutschlands nur noch vereinzelt irgendwie hervorragende Bauten unternommen. Die in diese Zeiten hinüberlebenden großen Meister der älteren Generation, wie Schickhardt († 1634) und Holl († 1646), haben nach 1620 kaum mehr ein bedeutendes Werk der dichten Folge ihrer früheren Arbeiten hinzufügen können.

Das bauliche Gestaltungsbedürfnis sucht sich notdürftige Befriedigung in der Theorie, in schriftstellerischen und graphischen Darstellungen, Architekturtraktaten, „Säulenbüchern“, d. h. Darstellungen der fünf Ordnungen, „Zieratenbüchlein“, d. h. Sammlungen von Motiven und größeren Entwürfen aus dem Gebiet der Dekoration usw. Die auffallende Menge derartiger Publikationen, zwischen denen auch noch Neuauflagen älterer Werke verwandter Art (vgl. S. 25) auf den Markt gebracht werden, ist bezeichnend für die an wirklichen Bauleistungen so arme Zeit. Unter den Autoren sind wieder eine ganze Anzahl jener unternehmenden Kunsttischler, wie solche schon in der Übergangszeit die Entwicklung der gesamten baulichen Dekoration vielfach beherrschten. Auch diese jüngeren Musterzeichner wenden sich ausgesprochenermaßen nicht nur an ihre engeren Kunstgenossen, sondern an alle Glieder des Bau- und Steinmetzengewerbes.

Die im folgenden Abschnitt zu charakterisierende eigenartige Ornamentik und Dekoration des sogenannten Knorpelstils liegt in der Reihe dieser Vorlagenbücher in ihrer ganzen Entwicklung und, bei der materiell ungehemmten Freiheit des zeichnerischen Ausdrucks, bis zu den äußersten Möglichkeiten vorgetrieben zutage.

Den umfangreichen Komplex dieser Literatur auch nur mit knappen Angaben vollständig zu registrieren, verbietet der Rummangel. (Eine annähernd vollständige Sammlung der hierher gehörigen Werke findet man auf der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums. Vgl. den gedruckten Katalog von Jessen, 1894 [ohne die zahlreichen Neuerwerbungen der letzten Jahre] und Deri, Das Rollwerk usw., Anm. zu S. 89, 90, 92/4.) Die hauptsächlichen Erscheinungen sollen jedoch hier aufgeführt werden. So



35. Abr. Leuthner, Entwurf zu einem Lusthaus

der Kölner Schreiner und Bildhauer Rüdiger Kaßmann (Kasemann), der schon 1615 und 1616, als Geselle, zwei kleine Hefte mit Säulenordnungen und Zieraten im Charakter der Dietterleinschen Spätrenaissance herausgab, später (1630 und in stark umgearbeiteten Neuauflagen 1644 und 1653) eine „Architectur nach antiquitetischer Lehr“ folgen ließ. Dies Buch enthält, wie die meisten zeitgenössischen Publikationen dieser Art, einerseits schulgerechte Aufzeichnungen der fünf Ordnungen (wofür der alte Renaissance-Theoretiker Hans Blum, dessen 1555 erschienenes Werk noch 1627 neu aufgelegt wurde, die oft benutzten Vorlagen bot), andererseits allerlei Dekorationsmotive, Entwürfe zu Altären, Grabmälern, häuslichen Möbelstücken usw. im neuen modischen Formgeschmack (Abb. 38). Entsprechendes, aber in noch weiter entwickeltem, ausschweifendem Knorpelstil, zeigen die 1650/60 in Nürnberg verlegten Zieratenbücher der Frankfurter Schreiner Donath Horn und Friedrich Unteutsch (Abb. bei Lübke-Haupt I 148) und das „Seulen-Buch“ des Georg Caspar Erasmus (1666). Von dem letzteren, einem Nürnberger Tischler, erschien etwa zehn Jahre später eine neue Bearbeitung des alten Themas: „Kurzzer, doch grundtrichtig und deutlicher Bericht, von denen 5 Seulen“ etc. mit einem Anhang von Zieraten, die nun bereits

den Übergang in die Akanthusornamentik des Hochbarock Vorbilden.

Wichtiger, auch vom eigentlich architektonischen Standpunkt aus ergiebiger ist Abraham Leuthners, Maurermeisters in Prag, „Gründtliche Darstellung der fünff Seullen“ (1677), worin außer den üblichen Säulenaufsichten und Knorpelwerk-Zieraten, eine Folge von Prunkportalen, Fontänen u. dgl., sowie verschiedene Entwürfe zu Palast- und Kirchenbauten enthalten sind; einzelnes davon nach Serlio, der Rest aber wohl nach eigenen Ideen Leuthners, im Charakter des einheimischen Prager Frühbarocks (Abb. 35).

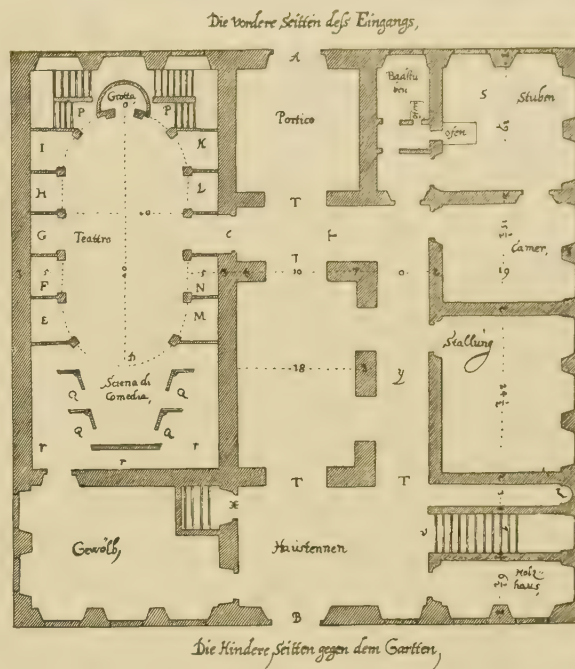
Im ganzen Kreis dieser Theoretiker begegnet nur ein einziger, auch praktisch tätiger Architekt, Josef Furtenbach d. Ä. in Ulm (1591–1667). Ursprünglich als Kaufmann nach Italien gelangt, bildet er sich dort zum Ingenieur und Baumeister, und führte als solcher nachmals verschiedene (nicht mehr erhaltene) Bauten in seiner Vaterstadt aus; das Ansehen seines Namens beruht jedoch in erster Linie auf seinen schriftstellerischen Werken, von denen als wichtigste angeführt seien die „Architectura civilis“ (Ulm 1628), „Architectura recreationis“ und „Arch. privata“ (1640, 1641). F. ist aus eigener Erfahrung überzeugt, daß wahre Kenntnis der Baukunst „nicht hindern gewärmten Ofen, mit ruewigen, still sitzendem speculirn könne erlernt werden“, man müsse sich „außer dem Vatterland unter die passagieri und peregrinanten begeben“, Italien vor allem muß man kennen, „wo die allerköstlichste, kunstreichste und stärckste Gebäw, als irgend anderstwo in gantz Europa zu sehen, gefunden werden“. Italienische Eindrücke und Lehren beherrschen denn auch F.s ausgeführte Arbeiten (z. B. einen Lazarettbau vor den Toren von Ulm), wie namentlich seine theoretischen Werke in erster Linie. Er gibt hier, neben einzelnen Aufnahmen italienischer Bauten, „selbst inventierte“ und ausführlich erläuterte Musterstücke von Palästen, Bürgerhäusern — Hauptbeispiel sein eigenes, in der Archit. privata behandeltes (jetzt entstelltes) Wohnhaus (Abb. bei Schmerber I. c. 93, 96) — und öffentlichen Nutzbauten, wo sich die italienischen Grundsätze regelmäßiger Plangestaltung und Fasadenanlage mit allerlei deutsch-barocken Einzelheiten verbinden (s. Abb. 34, 36). Bemerkenswert sein besonderes Interesse für die Innendisposition des Gebäudekörpers: Bei Palästen z. B. ist vor allem notwendig und „rühmlich“ ein wohlgeordnetes, hohes und weites Treppenhaus, das auf einen möglichst großen Hauptsaal auszumünden hat; alle Zimmer der Wohngeschosse sollen „in rechter Proportion“ sein, durch Korridore von außen zugänglich, die inneren Zwischentüren aber „sollen sämtlich also nach einander respondieren, daß man durch alle in grader Linie durch den gantzen Pallast sehen und von allen 4 Orthen den frischen Luft empfangen möge.“ Auch sonst ist überall auf wirkungsvolle Blickpunkte Bedacht genommen, hinaus in die Gärten und auf deren Zierbauten, deren Anlage gleichfalls eingehend erörtert wird (Abb. bei Schmerber S. 34). Es bestimmt Furtenbachs Bedeutung, daß er als der erste und auf lange hinaus einzige

deutsche Architekturtheoretiker großen Stils, noch mitten in den schwersten Zeiten des Krieges entscheidende baukünstlerische Leitsätze und Vorstellungen wenigstens zu Papier brachte, die sodann in der später folgenden Glanzperiode des Hochbarock konsequent ausgebildet und verwirklicht worden sind. Einzelne seiner Plandispositionen, wie die eines großen Konviktsgebäudes, können in ihrer musterhaft klaren und praktischen Anlage selbst unserer Zeit noch wertvolle Anregungen bieten. (Näheres über F. s. Tnieme-Beckers Künstlerlex. XII.)

Neben ihm darf aber nicht vergessen werden sein jüngerer Zeitgenosse Nikolaus Goldmann (geb. ca. 1623 in Breslau, † 1665 als Architekturprofessor in Leyden), der noch zu F.s Lebzeiten gleichfalls ein großes Werk der „Civil-Baukunst“ ausgeführt, freilich nicht mehr selbst veröffentlicht hat. Erst 30 Jahre nach dem vorzeitigen Tode des Autors ist sein umfangreiches Manuskript durch Christ. Sturm in stark überarbeiteter und erweiterter Form, mit Kupferstichtafeln (für die kleine Skizzen Goldmanns die Grundlage boten) herausgegeben worden (Braunschweig 1696). Soweit danach die eigene Leistung Goldmanns noch erkennbar ist, erscheint er einerseits als gelehrter, subtiler Mathematiker, um zahlenmäßige Präzisierung der Proportionen in den fünf Ordnungen und ihren Teilgliedern bemüht (vgl. dafür auch sein 1662 erschienenes Buch „De Stylometria“), andererseits als Vertreter klassizistischer Eklektik, der seine Vorbilder ebenso in Italien wie in der gleichzeitigen französischen und holländischen Baukunst fand. Als eine Art Systematik und Grundlegung aller architektonischen Ideale steht am Eingang des Werkes eine bis ins einzelne durchgeführte Rekonstruktion des Salomonischen Tempels. (Näheres bei Besprechung Sturms im nächsten Abschnitt.)

Von minder umfassender Bedeutung als Furtenbach und Goldmann ist Georg Andreas Böckler, der 1648 in Frankfurt ein „Compendium architecturae civilis“ mit den üblichen Aufrissen der fünf Ordnungen, 1664 (zweite Ausg. 1673) in Nürnberg die „Architectura curiosa nova“ erscheinen ließ. Dieses, eine umfangreiche Sammlung von Prachtfontänen, Wasserkünsten, Grotten, Lusthäusern und anderer Parkarchitektur, teils Darstellungen bestehender Werke aus Italien, Frankreich, Deutschland, teils eigene Entwürfe des Verfassers, in vorherrschend französischem Charakter. Dazwischen einzelne Ansichten großer deutscher Schloßbauten der Zeit. Böckler veröffentlichte nachmals (1693) auch die erste deutsche Ausgabe des Palladio.

Ohne selbständigen Wert, weil lediglich Übersetzung aus Vasari und Palladio, ist der Architekturteil in Joachim Sandrarts berühmtem Sammelwerk „Teutsche Akademie“ (1675), dem in eleganten klaren Stichen die Säulenordnungen nebst einigen Aufnahmen antik-römischer Bauten beigegeben sind. Dagegen verdient zum Schluß noch besondere Hervorhebung der gleichfalls im letzten Jahrzehnt unserer Periode entstandene Traktat eines gelehrten Baudilettanten aus dem österreichischen Hochadel, das „Werk von der Architektur“, das Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein auf Grund eigener langjähriger Bauerfahrungen, Reise- und Literaturstudien seinen Nachkommen zum Ansporn und zur Belehrung angelegt und hinterlassen hat. (Aus dem Manuskript veröffentlicht von V. Fleischer, Fürst K. E. von Liechtenstein als Bauherr, 1910 S. 89–192.) Interessant ist hier zunächst die nachdrückliche Verkündung einer monumentalen fürstlichen Baugesinnung, wie sie die italienische Renaissance erstmals formuliert, die nachfolgende Hochbarockzeit auch nördlich der Alpen im vollsten Umfang gestaltet hat. „Das Geldt ist nur, schene Monumenta zu hinterlassen, zue ebiger und unsterblicher Gedechtnuß;“ „... Verbleibet also unwidersprechlich und unfehlbar, daß die vornehmen Gebeu alle Sachen der Weltdt ibertreffen ... mehreres als alle Thaten, so nach beschenem Verschwinden auch zum eifers aus aller Menschen Gedechtniß (sich verlieren)“; „danenhero keine einzige Spesa der Weltdt; nach denen piorum officiorum et oelemosinae, dieser gleich nutzlicher und



36. Furtenbach. Erdgeschoss-Grundriß für einen Palast; vgl. den zugehörigen Fassadenaufriß auf S. 48

riehmlicher“ etc. Solche und ähnliche Sentenzen füllen den breiten Introitus des Werkes, das im übrigen ausführliche Vorschriften und Erklärungen über die Anlage und Ausschmückung eines fürstlichen Kirchenbaus und eines „Pallatziums“ nebst dessen Dependenzen, Gartenanlagen, Brunnen und Zierbauten enthält. Auch dabei herrscht durchweg das, namentlich aus Vignolas „Regole“ übernommene, italienische Prinzip möglicher Weiträumigkeit und Bequemlichkeit, strenger Regelmäßigkeit und damit bewirkter eindrucksvollster Stattlichkeit der Anordnung und Dekoration.

Was Fürst Karl Eusebius als Bauherr wirklich ausführen ließ, erscheint geringfügig neben den hochfliegenden Aufstellungen seines Traktats. Immerhin ist später durch seinen Sohn, in engem Anschluß an die Lehren des Vaters und noch unter dessen persönlicher Kontrolle, Schloß Plumenau in Mähren neu errichtet worden (1681–85, Abb. des Originalrisses bei Fleischer). Kurz vorher aber hatten schon einzelne böhmische Magnaten, Fürst Piccolomini in Nachod (1650 ff.), Fürst Lobkowitz im Raudnitzer Schloßbau (1660 ff.), Graf Czernin in Prag mit seinem Palais auf dem Hradschin (ca. 1670 ff.), höchst pompöse Beispiele italienischer barocker Palastarchitektur im Sinne des alten Liechtensteiners erstehen lassen. Und schließlich haben schon mitten im Dreißigjährigen Krieg die österreichischen Lande einen fürstlichen Bauherrn von monumentalster Großzügigkeit auftreten sehen, eine Persönlichkeit, der gerade dieser Krieg die glänzendste Entfaltung und Betätigung seines Wesens gebracht hatte. Der Herzog Wallenstein — denn kein Geringerer hätte dies unternehmen können — hat seit den letzten 1620er Jahren durch die Errichtung seines großartigen Prager Palastes, sowie der Schlösser zu Sagan, Gitschin usw. eine Gruppe von Bauwerken geschaffen, die in ihrer Gesamtheit, wie in der künstlerischen Eigenart und Bedeutung jedes einzelnen Werkes geradezu den Höhepunkt aller profan architektonischen Leistungen jener Zeit bedeuten.

Als leitende Architekten fungierten im Dienste des Herzogs von Friedland, wie bei jenen böhmischen Schloßbauten durchweg italienische Meister, wie Andrea Spezza, Gio. Marini aus Mailand, Franc. Caratti, Ant. della Porta. Italiener sind auch sonst in Österreich alle in namhafteren Aufträgen beschäftigten Architekten der Zeit; an ihrer Spitze Carlo Luragho (1638–79), der erste Vertreter eines zukunftsreichen Baumeistergeschlechts, dann einzelne Glieder der schon oben angeführten Familien der Carlone und Canevale. Die bedeutende Bautätigkeit der Salzburger Erzbischöfe Guidobald und Gandolf — Ausbau der Residenz in organischer Angliederung an den Dom (Abb. 37), Residenzbrunnen, Kirche Maria-Plain usw. — leitete in den 1650er und 60er Jahren Antonio Daria. In München beginnt 1663 der vom Kurfürsten herberufene Bologneser Agost. Barelli den stolzen Bau der Theatinerkirche; nach ein paar Jahren löst ihn der junge Enrico Zuccalli hier ab (Neffe eines in weniger ansehnlichen Aufgaben in Altötting, Gars usw. tätig gewesen Gaspard Z.), der in den folgenden Jahrzehnten zu führender Stellung im Münchner Hofdienst gelangte. Eine solche hat in Würzburg seit den 1660er Jahren Ant. Petrini inne († 1701). Selbst am brandenburgischen Hof des Großen Kurfürsten finden wir seit 1661 einen Piemontesen, Phil. de Chieze als Bearbeiter wichtiger Bauaufträge; den Schloßbau zu Celle leitet seit zirka 1670 ein gewisser Luca Bedogni. Der französische Hugenott Ch. Phil. Dieussart († 1696), der sich nachmals auch durch sein „Theatrum archit. civilis“, 1. Ausg. 1679, weithin bekannt machte, dient seit 1657 dem mecklenburgischen, später dem brandenburgischen Hofe. Indessen fehlt es doch auch an einheimischen Kräften keineswegs. Sie entfalten, wenn auch in Süddeutschland zunächst noch nicht „hoffähig“ geachtet, in den Klöstern und kleineren Städten eine vielfältige und künstlerisch keineswegs unbedeutende Tätigkeit. Namentlich angeführt seien aus dieser Gruppe Michael Beer († 1666) und Michael Thumb († 1690); beide stammen aus dem Bregenzer Wald, dieser merkwürdig gesegneten Pflanzstätte architektonischer Begabungen und sind die Häupter zweier in der Folge hochgeschätzter, durch ganz Süddeutschland zu verfolgender Baumeisterdynastien. Weiter nordwärts aber sehen wir thüringische und sächsische Fürsten sogar den Wiederaufbau ihrer im Kriege zerstörten Schlösser (Gotha, Weimar, Weissenfels, Moritzburg bei Dresden), heimischen Meistern übertragen: dem Moritz Richter, (Vater des berühmteren Johann Moritz), Andreas Rudolphi († 1680), Wolf Kaspar von Klengel u. a. In Westfalen steht an erster Stelle, als Baumeister des Münsterer Bischofs, Peter Pictorius († um 1684), und am Berliner Hof dient dem Baueifer des Großen Kurfürsten Joh. Georg Memhardt (aus Linz a. D., † 1678), in Konkurrenz mit einzelnen, hier stets besonders geschätzten Holländern, wie Michael Smids aus Rotterdam und Cornelis Ryckwaerdt.

Die Niederlande haben, wie wir schon oben und hier eben wieder andeuteten, durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch Norddeutschland und Dänemark mit Baumeistern und Ingenieuren versehen. Diese Expansionskraft zeugt von reicher Kunstblüte im eigenen Land; und in der Tat haben die niederländischen Provinzen während dieses ganzen Zeitabschnitts,



37. Salzburg, Dom mit erzbischöflicher Residenz, Dombögen usw.

ungestört durch den fernab im Innern Deutschlands tobenden Krieg, eine fast über das normale Maß hinausgehende, höchst bedeutende Bautätigkeit aufzuweisen und eine große Anzahl zum Teil sehr namhafter einheimischer Architekten.

In Holland sind die zwei Großmeister der Übergangszeit zu Anfang der Periode gestorben (de Keyzer † 1621, de Key 1627). Doch lebt ihre Überlieferung in einzelnen Schülern und Werkführern wie Cornelis Danckerts († 1634), Hendrik Staets und anderen weiter; auch das 1631 erschienene Kupferstichwerk „*Architectura moderna*“ enthält hauptsächlich Aufnahmen der letzten Arbeiten de Keyzers und seiner Schüler.

Seit Mitte der 1620er Jahre ist aber auch schon ein Hauptvertreter der neuen Generation auf den Plan getreten: Jacob van Campen (1595–1657). Ursprünglich Maler, hat er, nach einem mehrjährigen Italienaufenthalt, ungehemmt durch baumeisterliche Handwerkstradition, schon 1624/5, mit seinem ersten architektonischen Werk, einem palastartigen Amsterdamer Patrizierhaus (Koymans) den entscheidenden Schritt getan. Über de Keyzers bedingten, mit heimatlichen Gewohnheiten versetzten Klassizismus hinausgehend, gelangte van Campen schon hier zu einer streng palladianischen Art der Plan- und Fassadengestaltung, die er in einer ganzen Reihe weiterer Bauten folgerichtig entwickelt, endlich in seinem großen Hauptwerk, dem Amsterdamer Rathaus (1650 ff.), zu allseitig vollendetem Abschluß gebracht hat. Campen scheint übrigens, als eine mehr akademische Natur, sich im wesentlichen auf die Angabe von Entwürfen beschränkt zu haben; deren praktische Ausführung leiteten dann seine Werkmeister, namentlich Daniel Stalpaert, Wilh. de Keyzer (ein Sohn Hendriks), Arent van s'Gravesande und Pieter Post.

Alle diese, besonders die zwei Letztgenannten, haben aber auch durch selbständige Werke die Art ihres Meisters verbreitet, weiterentwickelt und sich selbst einen ansehnlichen Namen erworben. S'Gravesande (ca. 1600 bis ca. 1655) ist der führende Meister Leydens, wo er den Kuppelbau der Marekerk und das

Tuchhändlerhaus Lakenhal baute. Pieter Post aber (geb. 1608 in Haarlem, † 1669 im Haag), als dessen Hauptwerke das Oraniensche Jagdschloß „Haus im Busch“ (1645 ff.) und das Stadthaus von Maastricht (1656 ff.; Abb. 44) genannt seien, ist neben und nach van Campen die angesehenste und bedeutendste Baumeisterpersönlichkeit Hollands. Campens herbe Formenstrenge wandelt sich bei ihm zu einem mehr anmutig liebenswürdigen, in der Innendekoration geradezu graziösen Ausdruck.

Endlich der dritte und letzte der großen holländischen Architekten: Philipp Vingboons (1608 bis 1675), der in Amsterdam in seinen zahlreichen Entwürfen für patrizische Wohnhäuser, Villen und einzelne öffentliche Gebäude noch einmal eine Abwandlung des alten klassizistischen Ideals durchführt. Sehr bezeichnend hierfür sein Konkurrenzentwurf zum Amsterdamer Stadthaus im Gegensatz zu van Campens wirklich ausgeführtem Plan (vgl. die Abb. bei Galland I. c. p. 301 u. 310). Vingboons muß Pariser Bauten gesehen haben; so nur erklären sich gewisse Motive seiner Formgebung und die ausgesprochen französische Eleganz mancher seiner Entwürfe. Die auf schmale Straßenfronten berechneten Innendispositionen und Fassadenrisse seiner Wohnhäuser lassen aber zugleich den an die üblichen Amsterdamer Verhältnisse gewöhnten Praktiker erkennen. Seine Arbeiten hat er selbst in einem umfangreichen Tafelwerk veröffentlicht: „Gronden en afbeeldings der gebouwen“ usw. (1. Teil 1648, 2. Teil 1674, neue, erweiterte Ausgabe 1688).

Eine den Geist und Sinn der holländischen Architektur vielfach näher erläuternde Parallele bieten die Werke der zeitgenössischen Architekturmalers wie Paul Vredeman, Barthol. van Bassen im Haag († 1652), Dirk van Delen in Middelburg (1605–71), Jan van Vucht (1603–37), Emanuel de Witte (1617–92) und andere. Vgl. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, 1910.

Auch die unter spanischer Oberhoheit stehenden südlichen Niederlande, das heutige Belgien, bleiben in architektonischer Kraftentfaltung nicht zurück; aber es spielt hier, im katholischen Land, die kirchliche Baukunst eine viel bedeutendere Rolle als in den protestantischen Provinzen des Nordens. An führender Stelle begegnen zunächst noch die schon im vorausgehenden Abschnitt genannten Namen: Wenzel Coebergher (1561 bis 1634), von dem der bedeutende Bau der Brüsseler Augustinerkirche in diesen Zeitabschnitt fällt; dann Jacques Francquart (1577–1651) und vor allem der Fürst aller belgischen Künstler, Rubens. Beide haben am Eingang der Periode zunächst Sammlungen architektonischer Musterblätter veröffentlicht: Francquart seine „Diverses inventions de portes“, 1617 als erster Teil eines (nicht weiter geführten) Livre d'architecture erschienen, Rubens, als Verarbeitung der Architektureindrücke seines früheren Genueser Aufenthalts, das prächtige Tafelwerk der „Palazzi di Genova“ (I. Ausgabe 1622). Diese mit malerischer Lebendigkeit behandelten Aufnahmen haben nicht minder als die umfängliche Kupferstichfolge seines „Introitus Ferdinandi“ von 1635 ff. (s. u. p. 58) die zeitgenössische Baukunst, auch über Belgiens Grenzen hinaus, mit Anregungen und gern benutzten Vorbildern vielfältig befruchtet. Francquart hat in der Jesuitenkirche zu Brüssel ein Hauptwerk des älteren vlämischen Barock geschaffen. Wichtig sind sodann zwei Baumeister, die selbst dem Jesuitenorden angehörten: der Laienbruder Peter Huyssens (1577–1637); weit geschätzt als leitender Architekt der Kollegskirche in Antwerpen und als tüchtigster Mitarbeiter bei den Kirchenbauten des Ordens in Brügge, Namur usw., wurde er zweimal aus Gründen geistlicher Disziplin und wegen allzugroßer Üppigkeit seiner Entwürfe durch den Provinzial in seiner Tätigkeit suspendiert, aber auf Verwenden der Infantin Isabella, die ihn auch eine Studienreise nach Rom machen ließ, der Kunst zurückgegeben; dann P. Wilhelm Hesius aus Antwerpen (1601–1690) der, obwohl nicht berufsmäßig ausgebildet, sich neben seinen geistlichen Funktionen öfters mit Geschick architektonisch betätigte und in seinem Hauptwerk, der Löwener Kollegskirche, ein glänzendes Zeugnis seiner baukünstlerischen Begabung geliefert hat. Ein bedeutender Meister weltlichen Standes ist aus der folgenden Generation noch hier anzuführen: Luc Faydherbe (1617–97); er hat sich, besonders in den 1660er Jahren durch eine Reihe von Kirchenbauten — der eigentümliche Zentralbau der Notre-Dame d'Hanswyck in Mecheln sei besonders genannt — höchst eindrucksvoll hervor getan.

In England beginnt mit dem zweiten Viertel des Jahrhunderts eine neue Epoche der Baukunst durch das Wirken des Inigo Jones (1572–1651). Diesem bedeutenden Zeitgenossen Shakespeares ist die umwälzende Tat gelungen, die Herrschaft des nationalen Tudorstils fast mit einem Mal zu brechen und an Stelle dieser alteingesessenen, spielerisch dekorativen Spätgotik einen palladianischen Klassizismus strengster Art zum Siege zu bringen. Reiche Gönner hatten Jones, der seine Laufbahn als Tischlerlehrling begann, eine Studienreise nach Venedig ermöglicht. Die dort gewonnenen und mit verständnisvoller Hingabe verarbeiteten Eindrücke aus Palladios Kunst ließen ihn dann in London, im Dienste des Hochadels und König Karls I., eine Reihe stolzer Monumentalbauten entwerfen — wie namentlich die Villa der Königin in Greenwich (1639), Schloß Wilton und die großartigen Entwürfe zum Neubau in Whitehall, von denen



Bamberg, S. Martin (1685—1693)

(Hess. Anst. d. Bauk. u. d. Verh. d. B. u. d. V.)

wenigstens das höchst reizvolle Banqueting House zur Ausführung gelangte —, die der vornehmen Baukunst Englands auf lange hinaus die Richtung gaben.

Unter Jones' Nachfolgern besitzt nur noch einer höhere Bedeutung: Christopher Wren (1632—1723). Von Hause aus Mathematiker, seit 1659 Astronomieprofessor in Oxford, gelangte er infolge eines Studienaufenthalts in Paris zur Architektur. Der große Brand von London (1666) bot Wren auch sogleich Gelegenheit, sich in umfassender und großzügigster Weise beim Wiederaufbau der Stadt und ihrer Hauptgebäude zu betätigen. Im Zusammenhang dieser Arbeiten, — zu denen er unter anderem einen, leider nicht benützten Gesamtentwurf der neuen Stadtanlage beisteuerte — schuf er auch, noch vor Ausgang unserer Periode (1675 ff.) die Pläne zu seinem pompösen Hauptwerk, der St. Pauls-Kathedrale.

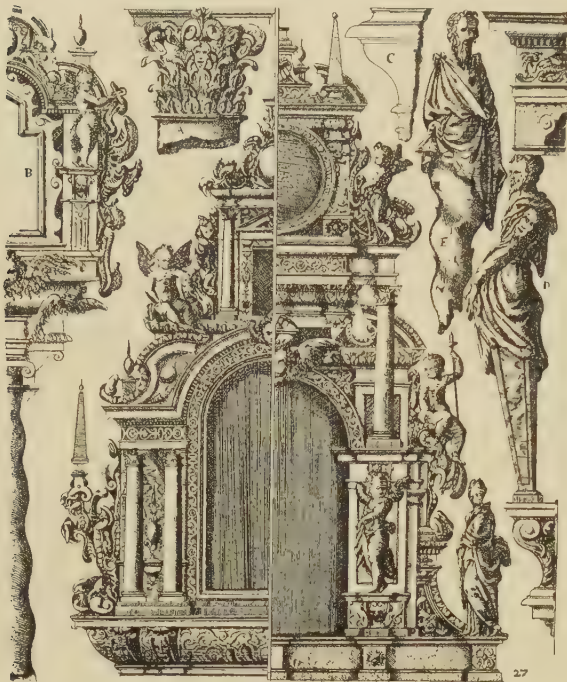
b) Die Dekoration und Ornamentik.

Auch für die Periode der freier entfalteten, der Hochblüte entgegenreifenden Barockarchitektur empfiehlt es sich, zunächst die Zierformen und baulichen Zierglieder in ihrer besonderen Erscheinung und deren allmähliche Abwandlung ins Auge zu fassen. Unmittelbarer und freier als an den zum Teil noch immer irgendwie befangenen Werken der großen Architektur spricht sich das formale und kompositionelle Empfinden dieser Zeit in der Auswahl, Ausgestaltung und Zusammenfügung der schmückenden Elemente aus; jedenfalls aber sind alle wesentlichen Charakterzüge, die in der Anlage und Gliederung der Bauwerke sich ausprägen, schon in der architektonischen Ornamentik und Dekoration vorgebildet, vielfach in besonders ausdrucksvoller Weise verkörpert.

Was sich hier zeigt, ist zunächst die natürliche Fortentwicklung, die immer vollkommere Ausbildung der neuen ornamentalen Formeln, die seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts begonnen hatten sich durchzusetzen (vgl. oben S. 25 ff. u. Abb. 32, 33, 39, 40).

Zwar entstehen noch, bis gegen Ausgang der 1630er Jahre, als Arbeiten rückständiger Steinmetzen und Schnitzer vereinzelte Nachzügler des Zierstils der Spätrenaissance; die allgemeine Richtung der Zeit ist jedoch dieser Art völlig entfremdet. Bezeichnend für die neue Ausdrucksweise ist das Vermeiden der ehemals so beliebten klassischen Rankenmotive, wie überhaupt aller ausgesprochen vegetabilischen Formen. Aber auch die regelmäßigen geometrischen Linienzüge der älteren Dekoration müssen freier bewegten, molluskenhaft weichen und unbestimmten Formgebilden Platz machen. Jene ohrmuschelartigen Wülste, deren Gräte teilweise mit knorpeligen Erhebungen besetzt sind — eine seit dem zweiten Jahrzehnt da und dort auftretende barocke Umbildung des einfachen Volutenmotivs —, werden seit etwa 1630 zum Hauptelement aller ornamentalen Gestaltung. Es ist ein instinktives, drängendes Verlangen nach möglichst weich geschwellten Formen von unbeschränkter, plastischer Dehnbarkeit und Bewegungsfülle, das derartige Bildungen hat ins Leben treten lassen. Sehr unbegründet also die ehemals übliche Perhorreszierung dieses ganzen Formenwesens wegen allerdings vorhandener zufälliger Ähnlichkeit mit bloßgelegten Gedärmen, Polypenarmen und dergleichen widerlichen Dingen.

Der angedeutete formale Sinn und Charakter der Ohrmuschel- und Knorpelmotive wird auch im Verlauf der weiteren Entwicklung, die sie zu immer intensiverer Lebendigkeit und zugleich zu sozusagen unbedingter Alleinherrschaft führt, vollkommen deutlich. Die Kurvenzüge, Aufrollungen, Verschlingungen werden immer kühner gehäuft zu einem quirlenden Gemengsel von unendlich bewegungsreicher Plastizität; in den breit ausgespannenen Anschwüngen, mit denen etwa Altäre, Epitaphien, Portale zur Erzielung eines flott bewegten Gesamtumrisses verbrämt werden, gewinnen die zunächst aus einer festen Grundfläche aufquellenden Bandwülste und Knorpelgräte allmählich ein so kräftiges Relief, eine so vollsaftige,



38. Rüd. Kaßmann, Dekorative Musterstücke (1630)

selbständige Körperlichkeit, daß sie die tote Materie des zwischenliegenden Grundes ausstoßen und so, mit dem durchbrochenen Geflecht ihrer Lineamente, den Eindruck malethischen Formen- und Bewegungsreichtums aufs höchste steigern (vgl. Abb. 38).

Es entstehen Ornamentbilder, die man auf den ersten Blick einfach als — etwas derb gehaltenes — deutsches Rokoko ansprechen möchte, während andererseits die phantastische Zierweise der sogenannten Spätgotik oder gar die verschnörkelten Linienspiele frühmittelalterlicher Flachornamentik in der Erinnerung anklingen. Das Gemeinsame in all diesen Stilphasen, was sie wie eine in jahrhundertweiten Zwischenräumen immer von neuem aufsteigende Welle ein und derselben Strömung erscheinen läßt, liegt in ihrer ausgesprochen unarchitektonischen Tendenz, in der freien, phantasievollen Lebendigkeit, die vor allem auf malerisch krause, reichbewegte Wirkungen ausgeht. Diese Stiltendenz, die man wohl nicht mit Unrecht als in Abständen wiederkehrende Ausprägung rein germanischen Formsinnes bezeichnen dürfte, ruft dann auch immer wieder derselben Gegenströmung, der siegreichen Reaktion einer streng geregelten, mehr architek-

tonischen Kunstweise: der Gotik im hohen Mittelalter, später der Renaissance, dem klassifizierenden Hochbarock des ausgehenden 17., dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts.

Wir haben bis dahin als Elemente der Ornamentik nur die Ohrmuschel- und Knorpelmotive erwähnt; eine beschränkte Rolle spielte daneben noch, als füllendes Zierstück in Rahmenfeldern und Bekrönungen, die Kartusche, von ovalem und meist mehrfach gebrochenem Umriß, auch in der Oberfläche gebauht und mit reicher, wellenförmig bewegter Einfassung; schließlich einzelne Maskenköpfe, an Gewölbeschlußsteinen, Sockeln usw., meist fratzenhaft verzerrt, in derber dekorativer Stilisierung. Nur selten sind Cherubim, kleine Engelsfiguren oder auch karyatidenartige Fabelwesen — diese stets in stark geschwungener Körperbewegung — in das, sonst alle greifbaren realen Bildungen vermeidende Ornamentgefüge aufgenommen.

Der eigentümliche Formcharakter dieser frühbarocken Ornamentik kommt entsprechend auch an den Elementen der architektonischen Dekoration, den Werken der kleinen Zierarchitektur zur Erscheinung. Wenn man die dekorativ verwendeten Säulen in der Spätrenaissance meist mit ornamentalem Zierat behängte, läßt man solchen Schmuck jetzt häufig — dem intensiveren plastischen Empfinden der Zeit gemäß — unmittelbar aus dem Körper des Säulenschaftes aufquellen, und verwandelt die sonst hier gebrauchten klassischen Schmuckformen in wulstige und knorpelige Gebilde. In manchen Fällen wird selbst das Kapitäl in demselben Sinne umgemodelt. Ganz begreiflich ist in diesem Zusammenhang die besondere Beliebtheit spiralig gedrehter und dann noch meist mit Laubwerk aufgeputzter Säulenschäfte. Pedestale, Gebälkverkröpfungen u. dgl. erhalten mit Vorliebe konsolenartiges oder sonstwie geschweiftes Profil; der größte Teil ihrer Frontfläche plegt mit plastisch aufgebauchten Gebilden, Maskenköpfen, Kartuschen u. dergl. besetzt zu werden, ebenso die Stirnseiten von Pilastern und Portalgewänden, wobei die einzelnen Motive und Gruppen häufig, unter Verleugnung allen architektonischen Gefühls, ohne Rahmen oder sonstige Gliederung sich aneinanderreihen. Archivolten im einfachen Halbkreis sind selten; man bevorzugt bezeichnendermaßen eine flachgedrückte Halbovalkurve oder gebrochene und zusammengesetzte Überdachungen, wie



u. dgl. Demselben Gefühl folgen die gern konkav eingezogenen oder (statt des

Kreissegments) weich S-förmig geschwungenen, auch volutenartig eingerollten Formen der Giebelaufsätze. Es werden überhaupt, im Gesamtaufbau wie in den einzelnen Gliederungen, alle einfachen, klar faßbaren Linienzüge ganz geflissentlich vermieden oder irgendwie verhüllt und übertönt.

Am blühendsten und ungezwungensten ergeht sich die ornamentale Phantasie in der Gestaltung kleiner Zieraufbauten, wie Altären, Epitaphien, Kanzeln und sonstigem Kirchenmobiliar, wo schon das hierfür meist verwendete Holz mit Polychromie oder reicher Vergoldung die freiesten Möglichkeiten und Anreize eröffnete. Dagegen bewahrt die strengere steinerne Dekoration, Portale, Fenster, Giebelverzierungen usw., im allgemeinen einen etwas gemesseneren, mehr architektonischen Charakter.

Einige aus der großen Menge publizierten Materials ausgewählte, besonders bezeichnende Abbildungsbeispiele seien hier, als Belege und zu näherer Erläuterung des Vorstehenden, wenigstens in Zitaten nachgewiesen. Die ganze Entwicklungslinie von ca. 1630—80 ist z. B. an Denkmälern eines örtlichen Zentrums (Zittau) zu verfolgen in Kstd. Kgr. Sachsen XXX. p. 36, 83, 101, 105/6, 176 (Taf.); man vgl. hierzu noch einige Leipziger und andere sächs. Stücke: ebenda XVIII. p. 78 Taf., 168, 174, XXV. 118 Taf., XXVI. 47, 162 sowie Kstd. Prov. Sachsen XXXI. 60, Kstd. Thüringen, Heft 12, p. 64 Taf., 39 p. 273 und Reg.-Bez. Cassel III. Taf. 109. Eine zweite, weiter nördlich lokalisierte, gleichfalls sehr reichhaltige Gruppe findet sich zusammen in Kstd. Mecklenburg I. p. 42—48, 86, 337, 486 Taf., II. 47—51, 100, 282 (Taf.), 325/7, Kstd. Braunschweig II. 116, 155/6, 160, Denkmalpflege 1912 p. 29 und Lübke-Haupt II. 288. — Beispiele aus Dänemark s. Neckelmann l. c. Taf. 41, 44—47, Redslob a. a. O. Taf. 35, 37.

Man hat all diesen Arbeiten bisher wenig Beachtung geschenkt, und doch offenbaren sie, vom richtigen Standpunkt aus beurteilt, eine ganz eigenartige dekorative Freudigkeit, eine kraft- und temperamentvolle Gestaltungsfülle, die sich fähig erweist, aus einem engumschränkten Kreis von Motiven eine erstaunliche Mannigfaltigkeit dekorativer Bilder von unzweifelhaftem, formalem Reiz und beneidenswerter Einheitlichkeit des Stilsgefühls zu erschaffen.

Es ist freilich nicht ohne weiteres leicht, diesen so überaus lebensfrohen, kraftgeschwellten Zierstil in der Vorstellung mit der düsteren Stimmung der Zeit zu verbinden, die unter dem Zeichen des Dreißigjährigen Krieges und seiner Nachwirkungen gestanden hat.

Und doch erfüllt die im Vorstehenden charakterisierte Dekorationsweise in ihrer letzten Entfaltung und Blüte gerade die äußerlich traurigste Periode, die Zeit vom Anfang der 1630er Jahre bis gegen 1670, und ihr hauptsächlich Nährboden sind die vom Krieg am schwersten betroffenen Gebiete des nördlichen und mittleren Deutschland.

Daneben entwickeln sowohl das heutige Belgien, wie die holländischen Provinzen und andererseits Süddeutschland-Österreich auch auf diesem Gebiete jedes seinen regionalen Sondercharakter von vielfach abweichender Eigenart.

In Belgien ist es der spezifisch vlämische Barock, den man gern als „Rubensstil“ bezeichnet, weil Rubens selbst bei dem oben erwähnten Bau seines Wohnhauses, wie in anderen architektonisch dekorativen



39. Bremen, Rathaus, Portal in der Güldenammer, 1616



40. Berlin, Portal am alten Marstall, 1624
(Phot. Dr. Stoedtner, Berlin)

mehr, im Anschluß an Palladios allmächtiges Vorbild, fast ausschließlich nach dieser Richtung weiter. Damit ist aber eine reichere und freiere Entfaltung der dekorativen Elemente von vornherein ausgeschlossen. Gerade während der Blütezeit des älteren vlämischen Barocks im dritten Viertel des Jahrhunderts schränkt sich die holländische Architektur im Außenbau ganz konsequent auf wenige schlicht und streng stilisierte Ziermotive ein: Pilasterordnungen mit Gebälk, klassisch geformte Fenstereinfassungen und Portale, Girlanden als Flächenschmuck, Wappen mit Renaissanceanken oder figürlichem Reliefschmuck in den großen Giebelfrontons. Reicher und in einer geradezu dem Louis XVI.-Stil verwandten Zierlichkeit erblühte aber vielfach die Innendekoration, besonders in den von P. Post ausgeführten Profanbauten. (Abb. z. B. Oud Holland 1909, Taf.; Galland l. c. p. 313, 319; vgl. ebenda p. 300, 450, 466.)

Ähnlich steht es nun auch mit der Dekoration im südlichen Deutschland, in Österreich und wo immer sonst italienische Vorbilder maßgebend waren. Nur vereinzelt begegnen in diesen Gebieten Beispiele des norddeutschen Ohrmuschel- und Knorpelwesens; in der Regel hält man sich, selbst bei rein dekorativen Aufgaben, an die verhältnismäßig einfachen, stets klar gegliederten und streng architektonischen Dekorationsmotive der italienischen Spätrenaissance, deren Ausführung und Verteilung wenigstens im Anfang der Periode nicht selten eine gewisse geschmeidige Eleganz auszeichnet. Vielfach haben ja hier italienische Kräfte selbst mitgearbeitet, während die Arbeiten einheimischer Faktur nicht selten die deutsche Vorliebe für eine mehr barocke, d. h. freiere, derbere, schwulstigere Ausdrucksweise durchklingen lassen.

In diesen Gegenden sind auch die der Renaissance geläufigen Pflanzenornamente nie völlig aufgegeben und noch vor der Jahrhundertmitte mit Entschiedenheit neu belebt worden: Akanthus — in den

Entwürfen und in den gemalten Architekturen mancher Bildkompositionen besonders prächtige und gewiß vielfach anregende Musterbeispiele dieser Gattung hingestellt hat. — Noch wäre im einzelnen zu untersuchen der Einfluß jener phantastischen Zierbauten, Triumphbogen, Hallenanlagen, fingierten Prachtfassaden, die Rubens zur Ausschmückung Antwerpens für den Einzug Erzherzog Ferdinands entwarf und die 1635 ff. in einem Kupferstichwerk van Thuldens als „*Pompa introitus Ferdinandi*“ veröffentlicht und verbreitet wurden. (Abb. bei Génard, *Anvers à trav. les âges* I 138 ff., II 388, 501, 508.) — Die vlämische Dekoration kennzeichnet sich durch besonders breite, volle und schwere Formengebung, sie komponiert durchweg mit stark schattenwerfenden Kontrasten in einer ungewöhnlich schwungvollen und energischen Linienführung. Und zwar ebenso sehr bei den Arbeiten in Stein, den Portalen — Haupttypus die sogenannten „Spanischen Deurkens“ — und dem sonstigen Fassadenschmuck, wie bei den hölzernen Zierstücken der Kirchenausstattung, die in Deutschland fast allein ein bewegteres Formenspiel entfalten. Gute Abbildungen bei Ysendyck, *Docum. Litt. M* pl. 6; *P* pl. 4, 9, 24, 26, 41; *S* pl. 13, 17, Génard l. c. I. 329 und *Denkmalpflege* 1910 p. 9—13 (Spanische Deurkens). Auch die Rheinlande sind vielfach vlämischen Einflüssen zugänglich, vgl. z. B. die Altäre der Kölner Jesuitenkirche (ca. 1630/50, *Kstd. Rheinprov.* VII. 1, p. 140 ff. mit Taf.).

Holland, wo schon im vorangegangenen Zeitabschnitt, im Gegensatz zum vlämischen Süden, eine herbere, mehr klassizistische Strömung sich Bahn gebrochen hatte, entwickelt sich nun-

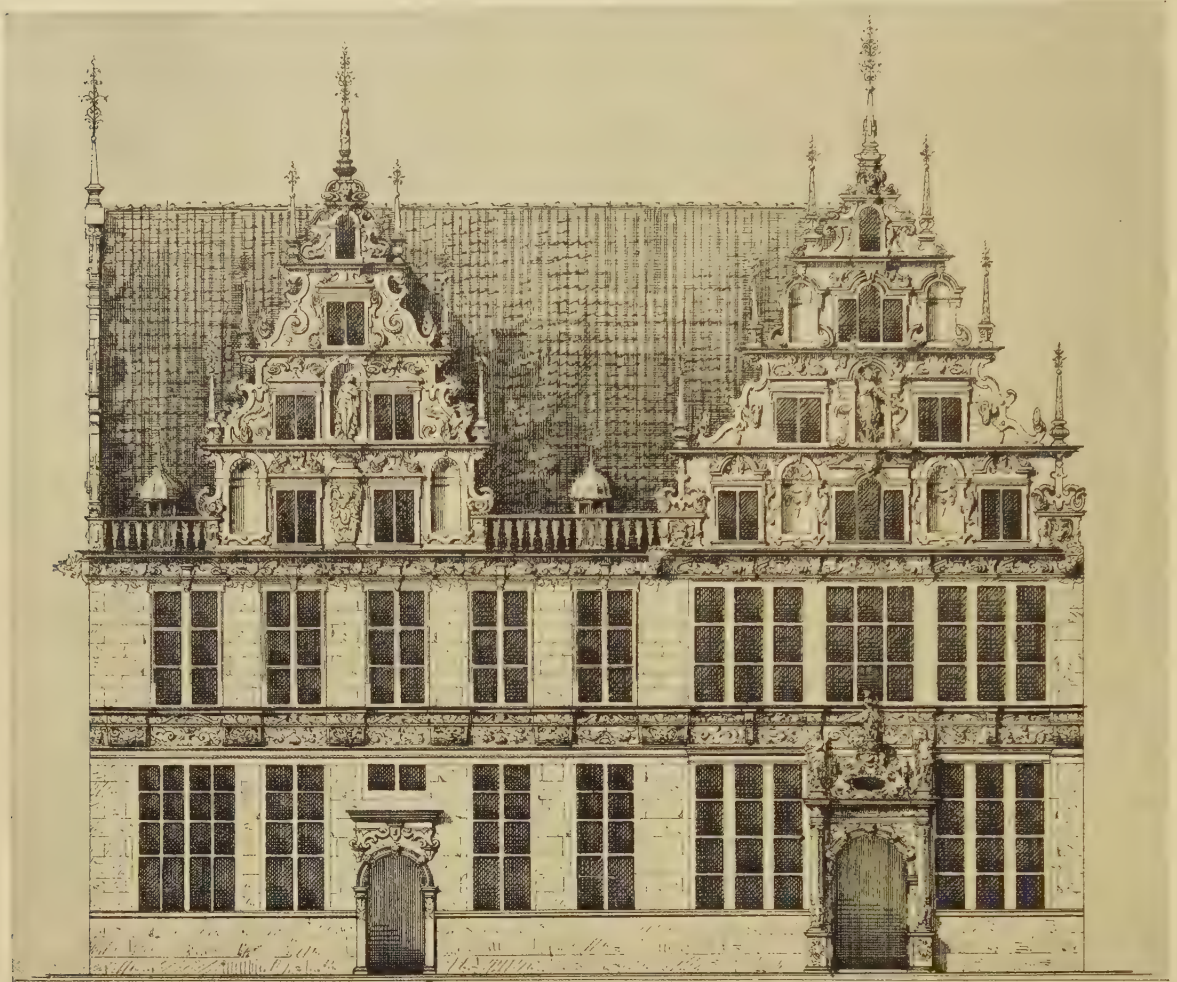
einheimischen Arbeiten zunächst von etwas wulstiger, unklarer Bildung —, derbe Fruchtbüschel, Lorbeergirlanden usw. (Abbildungsbeispiele s. Kstd. Bayern II. 17, p. 207; II. 21, p. 62; III. 5, p. 89; III. 12, p. 577; Kstd. Württemberg, Donaukr. I. 721; Kstd. Böhmen XV. 115—118, 142, 3; Bauformenbibl. I. 129 usw.)

Die damit zur vollständigen Entfaltung gelangte italianisierende Barockdekoration ist der Stil, dem die nächste Zukunft gehört; seit den 1660er, 70er Jahren beginnt er auch im Norden sich weiter auszubreiten. Der dort heimische Knorpelstil stirbt ab, und am Ausgang dieses Zeitabschnittes findet sich im ganzen deutschen Kunstgebiet die überall sozusagen gleichartige Zierweise des Hochbarock in all ihren wesentlichen Elementen verwirklicht und eingebürgert.

Besonders klar übersehbar vollzieht sich die dahin auslaufende Entwicklung auf dem Sondergebiet des stuckierten Deckenschmucks von Sälen und Kirchenräumen, der als solcher seit dem späteren 16. Jahrhundert aus Italien übernommen worden war. Man vergleiche hiefür z. B. die besonders zahlreichen Beispiele aus bayerischen Kirchen und Schloßbauten (wovon eine gute Auswahl im Tafelatlas des Denkmälerinventars enthalten). Zum System dieses Stukkatureschmucks gehört — ebenso wie bei den holzgeschnitzten Kassettendecken der Zeit — eine kräftige Rahmengliederung mit Füllungsornamenten in den Feldern. Das Rahmengerüst wird nun — im Gegensatz zu den einfachen, vorherrschend geradlinigen Figuren von Renaissancedecken — mit dem ersten Auftreten barocker Empfindung reicher und bewegter, die Rahmenfelder sind mannigfaltig geformt, unter häufiger Einfügung von rund- und flachbogigen Kurvengliedern, und greifen bisweilen kunstvoll ineinander. Ebenso verändert sich der Charakter der Rahmenbänder selbst und der Felderfüllungen: Zierlicher, fein abgestufter Reichtum der Motive in der Übergangszeit (siehe z. B. die Stukkaturen aus der Münchener und der Salzburger Residenz, um 1600—16, abgeb. in Kstd. Bayerns, Tafel 176—181, Österr. Ksttopogr. XIII, S. 38 ff.); dann eine allmähliche Abwandlung zu größerer Einfachheit, Geschlossenheit und Breite, die schließlich nicht selten in ärmlich kahle, roh ausgeführte Bildungen sich verliert, wie auch die elegante, vieltönige Polychromie der Spätrenaissance ausartet in derbe Kontrastierung und schließlich völlig erlischt in kahlern, nur plastisch belebtem Weiß. Die Motive entstammen dem Formenschatz der Renaissance: Eierstab, Perlreihen, Lorbeerstäbe an den erst elegant und fein profilierten, später mehr flach und derb geformten Rahmen, Akanthusrosetten, Cherubim, Blattranken, Fruchtgehänge, flatternde Bänder in den Feldern (Beispiele um 1620—30: Bayer. Kstd. Tafel 46, 99—101, 121/2, 167, 224; später und entsprechend grobschlächziger Tafel 113). Seit den 1660er Jahren entwickelt sich der Stil weiter zu einem saftvolleren, lebendiger bewegten Ausdruck, das Blattwerk wird dichter, buschiger, die Girlanden und Fruchtbüschel gewinnen volleres Relief, allerlei Figuren in großem Maßstab treten dazwischen auf, Rahmenbänder und Füllungsornamentik greifen vielfach ineinander, und es entsteht anstatt der kahlen Weitmachigkeit mancher älteren Gewölbedekorationen der Eindruck eines enggeflochtenen Netzes von Motiven, deren vielfach sehr vordringliche Plastizität den flächenhaften Charakter der Deckenfolie mehr und mehr unterdrückt. Damit ist auch auf diesem Gebiet die Entwicklungsstufe des nachfolgenden Hochbarock noch vor 1680 in einzelnen Arbeiten völlig erreicht. Besonders erwähnenswert sind aus dieser letzten Übergangsphase in Bayern der Wand- und Deckenschmuck der Wallfahrtskapellen Maria-Birnbaum (1665) und Ebersbach (1669), der Pfarrkirche Klein-Helfendorf und, als besonders glänzendes, einflußreichstes Musterstück, die Stukkaturen der Münchener Theatinerkirche (1675), (Abb. I. c. Tafel 32, 77, 134/5, 198, 222); Parallelstücke in geschnitzter Holzarbeit bieten zwei Interieurs aus der Münchener Residenz, ebenda Tafel 182 (ca. 1618) und 184 (1665, unter französischem Einfluß), sowie die Saaldecken aus dem Augsburger Rathaus (1620 ff., abgeb. z. B. bei von Bezold I. c. S. 222—24, wo auch einige ältere Beispiele). Auch der Stukkatureschmuck der süddeutschen Jesuitenkirchen der Zeit (Neuburg 1614, Innsbruck 1635/7, Landshut 1641, Hall 1653, Straubing 1680) illustriert anschaulich die oben angedeutete Entwicklungslinie vom Ende des ersten bis Anfang des letzten Jahrhundertviertels (Abb. bei Braun, I. c. II, Tafel 2—6).

c) Die Bauwerke.

1. Weltliche Bauten. Von der Betrachtung der Dekoration herkommend, stoßen wir notwendig zunächst auf die Frage: inwieweit und auf welche Weise wirken die ornamentalen und Dekorationsmotive auch auf die äußere Ausgestaltung von Werken der Architektur ein? Und im Anschluß an diese besondere Frage werden wir am besten überhaupt die ganze Ange-



41. Bremen, Gewerbehaus, 1620 (Ursprünglicher Zustand)

(n. Ortwein)

legenheit der Fassadengestaltung von Profanbauten in Angriff nehmen, so sehr es freilich einem streng architektonischen Empfinden widerstrebt, die Schale erst und dann den Kern, aus dem heraus sich doch jene genetisch entwickelt — oder wenigstens entwickeln sollte, zu betrachten.

Die Baukunst der Übergangszeit zeigte in weitgehendem Maße solches Einwirken der Zierelemente auf die Ausgestaltung des Fassadenbildes (vgl. oben S. 28 ff.). Und wie zu erwarten, bleibt diese Verbindung, in der das Dekorative als vollkommen selbständige, eigenwertige, vielfach sogar als die hauptsächlich treibende und leitende Kraft erscheint, noch eine geraume Zeit wenigstens stellenweise erhalten. In der durch den Krieg fast überall in deutschen Landen sehr eingeschränkten Bautätigkeit vermögen neue Impulse zu stilistischer Fortentwicklung nur schwer und langsam sich durchzusetzen.

Als Kennzeichen der traditionellen, in der heimischen Spätrenaissance fußenden Kompositionsweise haben zu gelten: einmal die isolierten, in den Kontext des Fassadenbildes nur lose eingefügten Zierstücke, eines reichgeschmückten Portals, eines Erkervorbaus,

der Zwerchhäuser über dem Dachrand, wie solche bis in die mittleren Jahrzehnte des Jahrhunderts hinein noch häufig vorkommen. Sodann aber, an besonders opulenten Bauten, das breite Ausspinnen einer gleichmäßig dichten Schmuckpracht von Fenstereinfassungen, ornamentalen Friesen, Pilasterordnungen u. dgl., wobei der Zusammenhalt all dieser Elemente unter sich und mit dem Gebäudekörper ein ganz lockerer bleibt: bei allem plastischen Aufwand im Einzelnen eine durchaus flächig wirkende Schmuckschicht, die der Fassadenwand nur äußerlich, wie eine nachträgliche Zutat, aufgeheftet scheint.

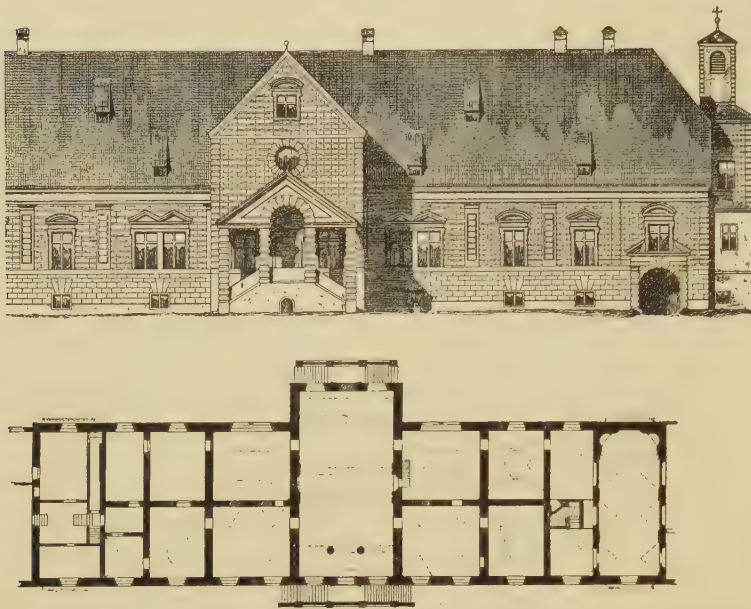
Solches zeigt z. B. das Krameramtshaus, jetzt Gewerbehause, in Bremen (Abb. 41 und Gr. deutsche Bürgerbauten 99); ferner (ebenda S. 62 und 63) das in der Anlage gleichzeitige, aber nur in modernem, unvollständigem Wiederaufbau erhaltene „Haus der Väter“ in Hannover, 1621 und, als später Nachzügler derselben Bau- und Dekorationsweise, das Leibnizhaus von 1652 in derselben Stadt. Sodann auch der prunkhafte Bau des ehemaligen erzbischöflichen Schlosses in Mainz (1627 ff. die südliche Partie der Rheinfront, 1675 ff. Verlängerung dieses Flügels nach N.; Ansicht aus dem Jahre 1633 bei Merian, Topogr. archiepiscop. Mogunt. etc., Taf. bei p. 4, heutiger Zustand s. Bauformenbibl. I 125/6). Der durch äußere Gründe gestützten Hypothese von Elias Holls Bauleitung an diesem Palast (Ztschr. f. Bauwesen 1904, 561 ff.) tritt u. E. entscheidend entgegen die hinter dessen ausgesprochen organisch plastischer Empfindung weit zurückbleibende Erscheinungsweise dieser nur äußerlich dekorierten Schaufronten, um derentwillen wir diesen Bau unter den rückständigen Werken der Periode anführen. Weitere Beispiele derselben Richtung s. Bauformenbibl. I p. 2, 16, 24, 54, 201.

Sowohl bei den einer Fassade vereinzelt eingefügten Zierstücken, die wir als solche ja auch bereits im Abschnitt über die Dekoration herangezogen haben, den Portaleinfassungen, Erkerverzierungen, reichumrahmten und aufgeputzten Giebelaufbauten und Zwerchhäusern, wie im flächenhaft ausgebreiteten Schmuck von Fassaden, der zuletzt erwähnten Gattung ist der Zierweise des Knorpelstils Gelegenheit geboten, sich eingreifend zu betätigen. — Ein gutes Beispiel zeigt eine Hausfassade in Dresden, abgeb. Kstd. Sachsen XXIII 665, wo derbes Rollwerk sämtliche Fensterrahmen umsäumt und im Giebelfeld alle Zierelemente dieser Stilphase zur Schau gestellt sind; s. auch ebenda S. 550, die Gartenfront des (nur in einer zeitgenöss. Abbildung überlieferten) Rechenbergschen Lusthauses (1653); ein kurioses Formengemisch, bei dem auch Einflüsse aus den Rubensschen Publikationen dekorativer Zierarchitektur (s. oben S. 58) mitgewirkt haben.

Jedoch bleibt der Einfluß der Dekoration auf die Fassadengestaltung, wonach wir oben fragten, fast völlig beschränkt auf die im Vorstehenden umschriebene, verhältnismäßig kleine Gruppe von Bauten.

Die, neben solch vereinzelter Nachwirken der älteren Art, allmählich mehr hervortretende neue Gestaltungsweise äußert sich einerseits in — wenn man will — negativer Richtung, d. h. im Verzicht auf alle bewegteren Zierelemente. Namentlich bei größeren Schloßbauten (vgl. z. B. Abb. 43 und die auf S. 52 unten erwähnten Residenzschlösser thüringischer Fürsten) verbindet sich die hohe, weitausgedehnte Erscheinung des ganzen Gebäudekörpers — auf die man offenbar besonders Wert legte — mit einer oft geradezu auffallenden Formenarmut. Der Eindruck schwerer, düsterer Monotonie, den diese mächtigen Fassadenfluchten mit ihren langen schmucklosen Fensterreihen und magern Stockwerkbändern erwecken, scheint hier nicht allein durch notgedrungenen Verzicht auf reichere Schmuckmittel zustande gekommen, sondern recht eigentlich um seiner selbst willen, als dem Zeitgeschmack entsprechende Wirkung, erstrebt zu sein. (Weitere Beisp. s. Österr. Kst.-Topogr. II 102, 193 u. a.)

Die mehr positiv ausgeprägte Richtung der neuen Architektur, die an Bauwerken kleineren wie ganz großen Umfanges einen reicheren Formenapparat sich entfalten läßt,



42. Schleißheim, Ostflügel des Alten Schlosses, 1626 ff. (n. Kstd. Bayern I)

Ausgestaltung der Einzelformen zu erkennen.

Hierzu gehört die beliebte Quaderung oder Rustizierung der gesamten Mauerfläche oder großer Teile derselben, wie z. B. in Schleißheim (Abb. 42), an dem Wallensteinischen Schloß Sagan (1627 ff.), an den Chorherrenhäusern zu Altötting (s. unten); ferner die paarweise Kuppelung der Fenster mit oder ohne gemeinsamen Giebelaufsatz, (vgl. ebenfalls Abb. 42), wobei vielfach ausgesprochen querrrechteckige, also breitenmäßig betonte Gebilde erzielt werden (vgl. z. B. das „Rote Haus“ in Worms, 1624, abgeb. Kstd. Hessen, Kr. Worms p. 273), die kurzen, stämmigen Pilaster (vgl. Abb. 42) und Pfeilerbildungen (wie z. B. in den Hofarkaden des Schlosses Friedenstein in Gotha) usw.

Es sind dieselben Eigenschaften der Erscheinung, die wir schon oben an den barockisierenden Bauten der letzten deutschen Spätrenaissance als symptomatisch für die neue Stil Tendenz hervorgehoben haben. (S. oben p. 28 ff.)

Wir hätten also zunächst nur die naturgemäße Weiterentfaltung der bodenwüchsigen Elemente zu erkennen, die konservativ an den klassizistischen Idealen der Spätrenaissance festhalten, und es sind auch durchweg die einheimischen deutschen Meister, die diese Richtung pflegen, während die zahlreichen Italiener, die fortwährend auf deutschem Boden tätig sind (s. oben S. 49 u. 52), ebenso natürlich die aus ihrer heimatlichen Schule mitgebrachte freiere Barockauffassung vertreten und propagieren. Dieses Verhältnis, d. h. die gegensätzliche Haltung der inländischen und der fremden Kräfte, mußte sich, wie gesagt, zunächst ganz natürlich ergeben, da in Deutschland die Grundsätze reicher Renaissancearchitektur sich ja erst seit den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts völlig auszuprägen und einzubürgern vermocht hatten, während um dieselbe Zeit in Italien bereits die Abwandlung des klassischen Kanons in eine barocke Ausdrucksweise vollzogen war. Aber wir dürfen es doch als bemerkenswert notieren, daß in der Periode des Frühbarocks der Anteil des eigentlich deutschen Elements einer schulgerechten und gemessenen, eher zurückhaltenden als fortschrittlichen Bauweise zuneigt, während doch gerade dieses deutsche Wesen in der Folge berufen ist, in ungebändigter Freiheit und im Überschwang leidenschaftlichsten Stimmungsausdrucks sowohl den entwickelten Hochbarock wie das Rokoko weit hinauszuführen über die Möglichkeiten, die diesen beiden Stilen in ihren Ursprungsländern jemals zuerkannt und eröffnet wurden.

bewegt sich — namentlich in Holland (worüber unten Näheres) aber auch mancherorts in deutschen Landen, in den Geleisen eines soliden, formenstrengen Klassizismus. Im südlichen Deutschland zumal, wo der Eindruck der Werke eines Elias Holl und Schickhardt nachwirkt, stehen Bauwerke dieser Art in dem verhältnismäßig beschränkten Denkmälerbestand vielfach voran. Die besondere provinziale und zeitliche Färbung dieses klassizistischen Frühbarocks gibt sich zunächst in den meist reichlich schweren, untersetzten Verhältnissen und der derben

Als besonders rein ausgeprägte Beispiele der klassizistischen Richtung in Süddeutschland seien genannt: das Rathaus der oberbayerischen Stadt Friedberg, wohl erst um 1650 errichtet, aber noch ein direkter Ausläufer der Schule Elias Holls, (Kstd. Bayern, Atlas, Taf. 33) und die Chorherrenhäuser in Altötting (gute Ansicht bei M. Merian, Topogr. Bavar. 1644, Taf. bei p. 62/3.)

Im übrigen macht sich, namentlich im südlichen Deutschland und in den österreichischen Landen, in stetig zunehmendem Maße der allerorten mächtig auf-



43. Nymphenburg, Schloßbau der Kurfürstin Adelaide, 1663 ff., von Agost. Barella.

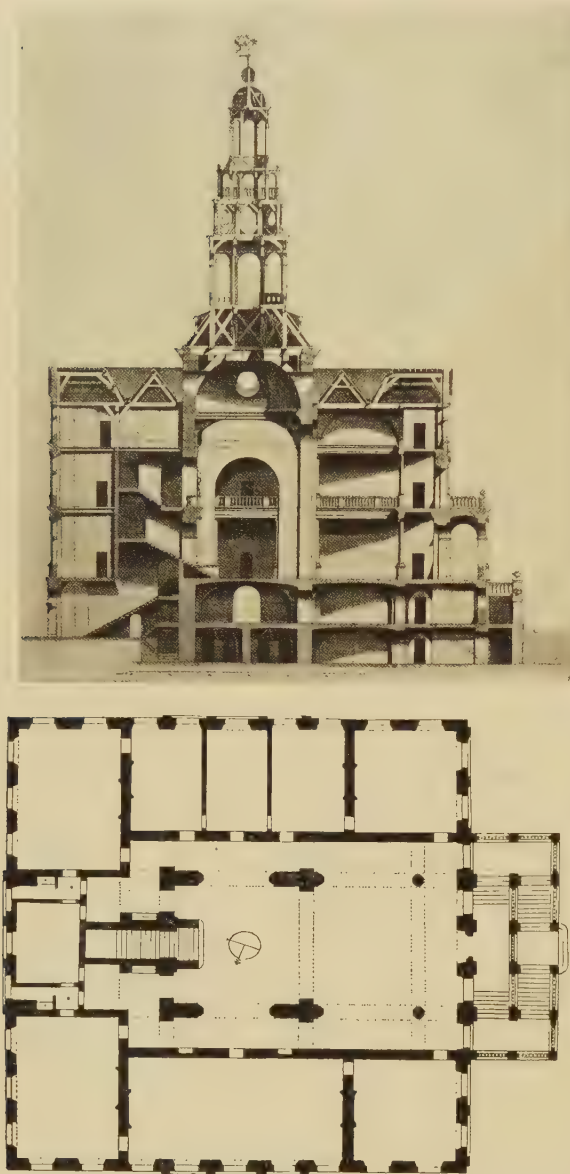
tretende Einfluß der italienischen Barockarchitekten geltend. Uneingeschränkt lebt der klassizistische Baugeist dagegen in Holland durch die ganze Periode hindurch fort, und dieser holländische Klassizismus wirkt auch zu dieser Zeit schon gelegentlich auf Norddeutschland ein. Das (in Kstd. Mecklenburg I, 481 abgeb.) Schloß Rossewitz, von Ch. Phil. Dieussart 1657 erbaut, kann als ein bemerkenswertes frühes Zeugnis für diese von Westen kommende, in den folgenden Jahrzehnten so bedeutungsvoll werdende Strömung angeführt werden.

Wir werden der holländischen Profanbaukunst eine etwas eingehendere Beachtung schenken müssen, da sie in ihrer Gesamtheit den reichhaltigsten und bedeutendsten Komplex von Bauwerken dieser Gattung in den mittleren Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts repräsentiert. Der hier ausschließlich gepflegte strenge Palladianismus hat auch auf dem Gebiete der Fassadengestaltung eine Reihe überaus feiner Blüten hervorgebracht. Über die meist etwas schwerfälligen, provinziell bedingten und von der Derbheit frühbarocken Formgefühls überall beeinflussten klassizistischen Bestrebungen Deutschlands erheben sich die hier geschaffenen Fassadenbilder zu einer kühlen Klarheit und geschmeidigen Eleganz von feinsten Eigenart.

Die nicht allzusehr von einander abweichenden Individualitäten der in Holland neben- und nacheinander tätigen Hauptmeister wurden schon oben (s. S. 53/4) kurz charakterisiert. Wir können jetzt, bei der weitgehenden Gleichartigkeit der Ausdrucksweise diese ganze Bautengruppe für die allgemeine Stilanalyse wie eine geschlossene Einheit behandeln.

Wir fragen nun: welches sind die hier verwendeten Elemente der Fassadenanlage und des Fassadenschmucks, und nach welchen kompositionellen Grundsätzen werden sie gruppiert und zum Ganzen zusammengefügt?

Um hier einmal — als an einer dazu besonders geeigneten Stelle — auf die elementaren Voraussetzungen zurückzugreifen, die Aufgabe als solche uns ganz allgemein zu vergegenwärtigen, so finden wir folgende Möglichkeiten als gegeben und in bestimmter Weise ausgenutzt: Der Baublock, den wir zunächst, als das genetisch Primäre aller architektonischen Gestaltung, in Gestalt eines formlos unbestimmten Kubus, der rohen Ummantelung eines



44. Maastricht, Stadthaus, 1656 ff., von P. Post

Fassadenaufbaus analytisch auseinandergelegt haben, greift in der Gesamterscheinung des Kunstwerks organisch ineinander, die Motive der Vertikalgliederung verknüpfen und durchkreuzen sich mit denjenigen der Breitengliederung und unterstützen so eines das andere in seiner ästhetischen Absicht und Wirkung.

Das uns hier vorliegende Studienmaterial umfaßt nach beiden Richtungen hin die gesamte Stufenfolge der Möglichkeiten, die überhaupt innerhalb der Grenzen einer klassizistischen Kunstanschauung liegen. Sehr viel weitergehende Möglichkeiten eröffneten sich freilich innerhalb der Kompositionsweise des ausgesprochenen Barockstils; diesen aber hat sich die holländische Baukunst das ganze 17. Jahrhundert hindurch geflissentlich ferngehalten.

mehrgeschossigen Konglomerats von Innenräumen vorstellen, kann nach außen hin schon dadurch eine künstlerische Ausgestaltung erlangen, daß die einzelnen Stockwerke, vor allem durch ungleiches, in der Außengliederung klar abgegrenztes Höhenmaß, untereinander differenziert und ausgewogen werden, wobei etwa durch Hervorhebung eines irgendwie mehr oder weniger betonten Hauptgeschosses ein rhythmisch geordneter Gesamtaufbau sich ergeben muß. Mit einer solchen Gliederung in der Höhenrichtung verbindet sich sodann eine zweite, horizontal verlaufende Gliederung. Hier bedeuten zunächst die Intervalle und Größenmaße der nebeneinanderliegenden Fenster, also der gleichfalls rhythmisch irgendwie zu organisierende Wechsel von geschlossener Wandfläche und Wandöffnungen, ein brauchbares Element zu künstlerischer Belebung des Baukörpers. Hinzu kommen, als Möglichkeiten der Bereicherung und der stärkeren rhythmischen Abstufung, einmal die verschiedenen Motive der Fenstereinfassung vom einfachen glatten Rechteckrahmen bis zum reich profilierten und nicht selten übergiebelten Schmuckgebilde, sodann die Einfügung einer Pilaster- oder Halbsäulenordnung zwischen die Fenster, angeheftete Reliefzieraten ober- oder unterhalb der letzteren und schließlich, als kräftigstes Ausdrucksmittel, die plastische Abstufung des Baukörpers selbst, durch Anordnung mehr oder weniger stark vortretender Risalite in der Mittelpartie oder an den seitlichen Endigungen der Fassadenflucht. Was wir aber hier nach den beiden Richtungsachsen des

Es ist vor allem das Bedürfnis nach übersichtlicher, rhythmischer Gliederung, das die Anlage der Fassaden bestimmt; und zwar bildet sich für vornehme Gebäude mittlerer Größe allmählich ein gewisser Normaltypus aus, mit folgenden Eigentümlichkeiten: das Erdgeschoß wird als sockelartiger Unterbau gestaltet, d. h. niedrig, massiv und wenig gegliedert; dann über einem Gesimsband der Hauptteil des Gebäudes, meist aus einem dominierenden Prinzipalgeschoß mit Mezzanin, seltener aus zwei Vollgeschossen sich aufbauend, durch Kolossalpilaster und kräftiges Gebälk zusammengeschlossen; dazu in der Regel die Aussonderung eines Mittelrisalits und dessen Bekrönung durch einen, oft mit Reliefschmuck ausgefüllten dreieckigen Tempelgiebel.

Beispiele der erstgenannten Art: die Leydener Lakenhal (d. h. Tuchhalle, jetzt Museum), 1640 von Arent van d'Gravesande; Pilasterordnung nur am Mittelrisalit, dieses durch Anordnung eines einzigen Mittelfensters zwischen Statuennischen in den äußern Achsen nachdrücklich zentralisiert, querrichtige Relieffelder an Stelle der Mezzaninfenster (Abb. bei Weißman S. 358 und, nach altem Stich, bei Peters, Stedenbouw II 296). Sodann die von P. Post erbauten Landsitze: Haus im Busch (1645, Abb. Galland 304 und Jongsma, Kasteelen C Taf. 1 ff.), Rheinlandhaus Swanenburgh bei Haarlem (Abb. 49), Haus Vredenburg (1647), Haus Ryxdorp bei Wassenaer (1662 ff.). Alle von größter Schlichtheit der Außengestaltung, die ganz sparsam, nur an den Mittelrisaliten mit einzelnen Schmuckformen bedacht ist; architektonische Wirkungsmittel sind nur die wohlproportionierte Stockwerkgliederung, sowie die räumliche Bewegung und Abstufung des gesamten Baukörpers (worüber Näheres unten). Hierher gehört auch, als ungewöhnlich stattlicher Vertreter der Gattung, Campens Amsterdamer Rathaus (1648 ff., jetzt Kgl. Residenzschloß, Abb. 48 und Weißman 346, 349), wo, entsprechend der mächtigen Massententfaltung nach Breite und Höhe, die oberen Glieder der Stockwerkfolge — Hauptgeschoß und Mezzanin — verdoppelt sind: a, b, c, b, c. Die ringsum durchgeführte, jeweiligen b und c verknüpfende Pilasterstellung vereinfacht den Aufbau zu klar übersehbarer, mächtiger Dreistufigkeit. Damit gewinnt das an sich keineswegs niedrige Erdgeschoß den erstrebten sockelartigen Charakter. Aber auch die riesige Breitenausdehnung wird durch die starken Risalite in faßbare Teilstücke zerlegt und gebändigt, die allein schon sehr breite Mittelpartie durch den kolossalen, von wimmelndem Figurenreichtum erfüllten Giebelfronton einheitlich zusammengefaßt. Das Admiralgatsgebäude beim Amsterdamer Prinzenhof (1661, Abb. Weißman 388) gibt die einfache dreigeschossige Anlage mit fünffachsigem Mittelrisalit und Kolossalpilastern über die ganze Front; die geringen Höhenunterschiede der beiden Obergeschosse lassen eine mehr gemäßigte, stumpfere Rhythmik anklingen. Ähnlich im Aufbau, aber durch ein viertes Mezzanin-Geschoß überhöht und mit reichstem ornamentalem Zierat aufgeputzt, das „Trippenhuys“ in Amsterdam von Justus Vingboons (Philipps Bruder), Abb. bei Weißman 382, Gurlitt 51. Selbst an einzelnen Zweckbauten, wie dem Amsterdamer Waisenhaus (1634), dem Altmännerhaus in Gouda (1643), dem Hoofje van Neukoop im Haag (1658, P. Post ?) finden wir die Zusammenordnung von Hauptgeschoß und Mezzanin; doch fehlt durchweg der Unterbau, beim Haager Hoofje auch die, an den andern Bauten fast allzu hochtrabend wirkende, große Pilasterordnung.

Eine Sonderstellung gebührt dem Mauritshaus im Haag (1633 ff., Taf. III und Weißman 329). Es ist vielleicht der vornehmste, am feinsten durchgeführte Bau der ganzen Periode. Zwei nahezu gleich-

Martin Wackernagel, Die Baukunst des 17. u. 18. Jhhs. in den germanischen Ländern



47. Maastricht. Stadthaus, Hauptfassade



48. Amsterdam, altes Rathaus, 1648 ff. von Jac. van Campen
(nach einem Gemälde von Jan v. d. Heyden in den Uffizien)

betonte Vollgeschosse als Oberbau in eine große Pilasterordnung mit Gebälk eingespannt. Wirkungsreicher Gegensatz zwischen der hellen, sauber gequadrerten Hausteинmasse des Erdgeschosses, der das fein profilierte Quaderband des Gebälks antwortet, und der braunen Backsteinfläche der Hauptgeschosse, daraus sich an den Schauseiten die Pilaster und das gleichfalls ganz in Hausteин gehaltene Mittelrisalit abheben. Die ruhige Breitenschichtung des rechteckigen Baukörpers durchdringt sehr reizvoll das Widerspiel eines um die Mittelachse stufenweise ansteigenden tempelartigen Kernbaus, zu dem sich die Hausteинflächen des Sockels, des Risalits und des dreieckigen Giebels zusammenschließen.

Die Komposition all dieser Fassaden, bei der es vor allem auf wohlklingende, feinproportionierte Flächengliederung abgesehen ist, bedeutet einen fühlbaren Gegensatz zu der knorrigen, plastisch bewegten Manier der früheren Übergangszeit. Wie anders wirken jetzt zumal die Tongegensätze im gemischten Ziegelhausteинbau. Nicht mehr das gedrängte, zackige Durcheinander- und Ineinandergreifen, das dort dem Auge nirgends ein ruhiges Verweilen gönnen wollte (vgl. Abb. 25 u. 26); als ruhige,

neutrale Folie breiten sich die dunkeln Flächen des Backsteingemäuers aus, harmonisch umrahmt und belebt durch die fein profilierten, eleganten Hausteingliederungen. Durchweg strenge, wohlberechnete Ökonomie der Wirkungsmittel, wobei namentlich die Dekorationsformen auf ein Mindestmaß beschränkt, höchstens zur Hervorhebung der Hauptpartien aufgenommen werden.

In der Gesamterscheinung ist alles Gespannte und Drängende vermieden; nirgends ein im barocken Sinn gesteigerter Akzent. Der abgestufte Aufbau der Geschosse wirkt für den Eindruck nicht als dramatischer Gegensatz gedrückter und frei aufsteigender Massen, sondern beinahe nur als dekorative Flächen- und Achsenrhythmik im Schaubild der Fassade. Darum sind auch die Gliederungen vielmehr als rahmende Formen denn als funktionelle, plastische und statische Ausdrucksträger gestaltet. Die im allgemeinen so beliebte Verwendung der „Kolossalpilaster“ bleibt ausgeschlossen, sobald sich dadurch wirklich der Eindruck des Kolossalen, Übermächtigen einstellen würde, also bei Bauwerken von bedeutender Größenausdehnung. Beim Amsterdamer Rathaus sind sie durch übereinandertretende Wiederholung gedämpft.

An den für den Statthalter Friedrich Heinrich errichteten, später zerstörten Schlössern Honse-laerdyk und Ryswijk finden wir die einfachen Stockwerkpilaster und Gebälke, wie sie an Bauten aus dem Anfang der Periode noch vorwiegend üblich waren; s. Campens Haus Koymans in Amsterdam (1624/5) und Haus Huygens im Haag (1633), sowie das Schloß des Winterkönigs in Rheine (1629/31). Mit dem letzteren, noch durchaus im Charakter der Spätrenaissance gehaltenen Werk (Abb. in Bull. d.

nederl. Oudheidkdgn Bond 1911, p. 67—71) vergleiche man Campens Umbau von Honse-laerdyk (1633 und 1645 ff., Abb. 45, Taf. V): Trotz des — durch teilweise Benutzung des vorhandenen alten Baukörpers bedingten — dichten Zusammentretens von drei Risaliten, auf die elf ($5 + 2 \times 3$) von den insgesamt 15 Achsen der Fassade entfallen, und trotz der stattlichen Stockwerkhöhen ist der behagliche Breitencharakter gewahrt, durch kräftige Etagegesimse, breite Anlage des Mittelpavillons mit durchlaufendem Balkon auf Säulen und stark auseinandergezogenem Giebeldreieck. Geschmeidiger die erst 1645 aus den ehemaligen Ecktürmen umgebauten seitlichen Risalite, an denen nur die Mittelachse durch begleitende Doppelpilaster und Dreiecksgiebel ausgezeichnet ist. Noch ausgesprochener wirkt der Charakter des Breitgelagerten in Schloß Neuburg bei Ryswyk (1634 ff., Abb. bei Weißman p. 332), wo aus der langgestreckten Fassadenflucht gleichfalls drei verhältnismäßig breite Risalite (von neun und je fünf Achsen) um eine volle Achsenbreite vortreten: eine etwas schwerfällige Gruppierung der Baumasse, mit der sich eine übermäßig reiche, aber akzentlose Flächengliederung verbindet. Die durchlaufenden Stockwerkgesimse sind über dem Erdgeschoß als vorgeblendete Balustrade mit Pilasterpostamenten, oben als verkröpftes Friesband gebildet, darüber am Mittelrisalit nochmals ein Balustradenaufsatz. Sämtliche Fenster sind mit alternierenden Segment- und Dreiecksgiebeln bedacht, auch die Pilasterordnung — am Erdgeschoß, wohl nach vlämischen Vorbildern, gequadert — ist um das ganze Bauwerk herum durchgeführt.



49. Haus Swanenburgh, von P. Post

Im Gegensatz zu solcher primitiven Häufung der Motive erreicht die Folgezeit auf der Basis strengster Ökonomie und mit stufenweise sich steigernden Wirkungsmitteln eine rhythmisch reich gegliederte, ausdrucksvolle Belebung des Baukörpers.

P. Posts Stadthaus von Maastricht (1656 ff.) ist hierfür ein klassisches Beispiel.

Ein Kubus von je neun Achsen Seitenbreite, mit zwei gleichwertigen Hauptetagen über Sockelgeschoß, Rück- und Seitenfassaden, in wohlberechneter Zurückhaltung, nur an den unmerklich vortretenden Mittelrisaliten durch (Stockwerk)-Pilaster und Tempelgiebel ausgezeichnet; dagegen an der dem offenen Markt zugewendeten Hauptfassade (Abb. 47) eine in beiden Obergeschossen über die ganze Front durchgeführte Pilastergliederung, die im Mittelteil sich zu Halbsäulen steigert. Überdies ist dem Mittelportal ein Hallenvorbau mit Balkon- und Freitreppenanlage vorgelegt; als Bekrönung erscheint, statt des niedrigen Dreiecksgiebels der Nebenfronten ein dreifenstriger Attikenaufsatz mit Giebel und figurierten seitlichen Anschwüngen. Aus den durchweg schmucklosen Fensterreihen hebt sich nur in der Mitte der Hauptfront die übergiebelte Balkontür des oberen Hauptgeschosses hervor, als notwendiges Glied in dem pyramidal um die Mittelachse zusammenschießenden Komplex von Steigerungsmotiven. — Eine ähnliches Fassadenbild, aber in mehrzierlicher, reicher geschmückter Gestaltung zeigt das Schielantheus in Rotterdam, 1662—65 nach Plänen von J. Louis. (Abb. bei Peters, Stedenbouw II 356.)

Vollkommen und rein verkörpert sich das holländische Ideal der Fassadengestaltung an freistehenden, in bequemer Breitenausdehnung sich ergehenden Gebäuden. Aber auch bei den schmalen, notwendig sehr hoch geführten Fronten der eingebauten städtischen Wohnhäuser sind mit dem klassizistischen Formenapparat — den namentlich Vingboons auch hier anzuwenden beflissen war — bisweilen recht glückliche Lösungen zustande gekommen. (Vgl. Abb. 50 sowie Weißman p. 380, Galland 478; Bredius u. a., Amsterdam II 121.) Doch lag ein Abirren in spielerisch unruhige Kombinationen bei den gegebenen Verhältnissen ebenso nahe (s. z. B. die von Weißman S. 377 abgeb. Vingboonssche Fassade, der der Verzicht auf die in den entsprechenden Anlagen besonders vorteilhafte, beruhigend, zusammenschließend wirkende große Pilasterordnung ersichtlich zum Schaden gereicht).



50. Amsterdam, Hausfassade, von Phil. Vingboons

Ein ähnliches Gesamtbild wie in den holländischen Provinzen bietet die Baukunst jenseits des Kanals, in England. Dasselbe klassizistische Ideal, an demselben Vorbilderkreis, den Werken Palladios geschult, herrscht hier wie dort. Daher auch beiderorts eine sich nahe entsprechende Kompositionsweise und Formenauswahl beim Aufbau der Fassaden. Jedoch erstrebt und findet an dem prunkhaften, kunstbegeisterten Hofe Karls I und in dem Kreise des mit fürstlichen Reichtümern begabten und auch wahrhaft fürstliche Repräsentation entfaltenden englischen Hochadels, die Baukunst eine stolzere, prächtigere Gesamterscheinung, als in den wesentlich bescheideneren Verhältnissen des Statthalters von Oranien und des holländischen Bürgertums.

In der andersartigen Baugewöhnung Englands mag begründet sein das auch in der neuen klassischen Stilrichtung hervortretende Bedürfnis nach einer, gegenüber Holland, reicheren und mehr augenfälligen Dekoration. Es sind die eigentlichen Prachtbauten Palladios, die Fassaden der großen Stadtpaläste, und nicht die im äußeren Formenapparat so schlichte Gestaltungsweise seiner Villenanlagen, was den Fassadenentwürfen Inigo Jones' und seiner Nachfolger vor allem vorschwebt. Ebenso ist die bisweilen dazwischenklingende, sehr unpalladianische Hochstrebigkeit — am auffallendsten an den aus der Fassadenflucht vortretenden schlanken Treppentürmen in Jones' zweitem Whitehall-Entwurf (s. unten) — nur als Erbstück aus dem Formgefühl der noch immer nicht ganz überwundenen Tudorgotik zu begreifen. Ähnliches werden wir auch in Deutschland innerhalb dieser Periode noch antreffen. Von der ruhigen Breitenwirkung und Flächenhaftigkeit der holländischen Bauten ist in der Gesamterscheinung des englischen Klassizismus fast nichts zu verspüren. Im einzelnen werden wir uns mit einer kurzen Analysierung der wichtigsten Denkmäler begnügen.

Eine Art Kompendium von Jones' architektonischer Formsprache und ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zur Reifezeit bilden seine Entwürfe für den Neubau des Londoner Residenzschlosses Whitehall (in zwei verschiedenen Redaktionen, von 1619 ff. und 1639, aber nur in späteren Nachzeichnungen erhalten; publiziert, die erste Serie bei W. Kent, *The designs of*. In. J. I, pl. 1—52, die andere in Campbells *Vitruvius Britannicus* II, pl. 2—19). Ausgeführt nur ein kleines Teilstück des riesigen Projektes, das Banqueting House, 1619—22, abgeb. z. B. bei Muthesius, *Das Engl. Haus* I, 61. Von den zwei Entwürfen übertrifft der erste den 20 Jahre später entstandenen durch nahezu doppelte Größenentfaltung. Ein kolossales Rechteck, das ein Areal von ca. 290×390 m bedecken sollte; darin eingeschlossen ein der Hauptachse folgender riesiger Haupthof und zu dessen Seiten je 3 kleinere Höfe, von denen beidemal die mittleren durch Arkadenumgänge ausgezeichnet, der eine überdies in kreisrunder Form angelegt ist. (Abbildungen bei Blomfield a. a. O. Taf. bei p. 109 und bei Armstrong a. a. O. p. 93.) Um die zum Teil ganz ungeheuer langgestreckten Fassadenfronten wirksam zu gliedern und aufzuteilen, schuf J. einen reich abgestuften Organismus verschiedenartiger Risalite und Zwischenglieder, so daß z. B. die Langseiten des Rechtecks — 59 (nämlich 27+2×16) Achsen — aus nicht weniger als 15 Abschnitten sich zusammensetzen. Und zwar schieben sich in symmetrischer Korrespondenz aneinander hauptsächlich folgende Aufbausysteme: 2 Vollgeschosse mit Bekrönung, 2 Vollgeschosse zwischen Sockel und Attikageschoß, 2 eineinhalbgeschoßhohe Etagen mit bekrönender Attika oder Vollgeschoß. Als stärkste Akzente an den Außenseiten die turmartigen Pavillons, die den Eckrisaliten der Mittelpartie entsprechend, als Eckglieder des großen Rechtecks fungieren, und die in 4 Geschossen mit kuppeligem Helm sich aufbauenden Vierecktürme, die paarweise zur Einrahmung der Mittelpartien vortreten.

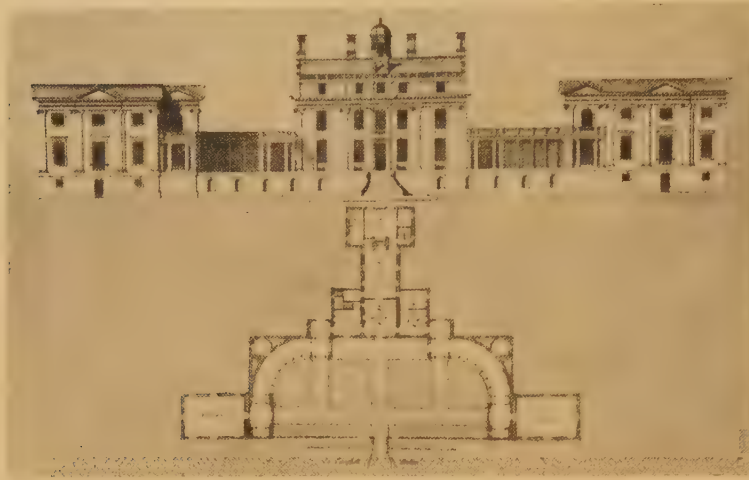
In der Wandgliederung der einzelnen Teile des Gebäudekomplexes ist, gleichfalls zur Erzielung eines möglichst belebten Wechsels, das ganze prunkhafte Motivenrepertoire der italienischen Spätrenaissance aut-geboten: Viel Rustikaquaderung — im Erdgeschoß fast überall, teilweise auch in ganzen Gebäudeteilen (z. B. Bankethaus) durchgeführt —, sämtliche Hauptteile mit Pilaster- oder Halbsäulenordnungen gegliedert, aber stets nur in Geschoß- bzw. Anderthalbgeschoßhöhe, also mit Vermeidung der die Etagengesimse überschneidenden eigentlichen Kolossalordnungen. Vor dem gequadrerten Erdgeschoß sind auch die Wandstützen, wo solche erscheinen, mit Rustikaquadern durchsetzt; an den Attikageschossen und in dem besonders reich behandelten kreisrunden Hof finden wir in beiden Geschossen Hermenfiguren statt der Pilaster. Blendarkaden rahmen in einigen Fassadenabschnitten die Fenster ein; diese selbst haben wagrechten oder halbunden Sturz oder Giebelverdachungen verschiedener Art, an einzelnen Risaliten sind kleine Steinbalkons in Achsenbreite vor den Mittelfenstern vorgebaut, als Mittelakzent finden sich auch dreigeteilte Wandöffnungen nach dem sog. Palladiomotiv. Dachbalustraden mit Statuens Schmuck bekronen die Fassaden, über den Risaliten bisweilen durch Tempelgiebel unterbrochen. — Aus all diesem mannigfaltigen, dichtgedrängten Reichtum ergibt sich aber doch eben nur der Eindruck des Reichtums und des vielfältig Zusammengesetzten. Keine großzügige, die ungeheure Baumasse wirklich in barockem Sinn bewältigende Rhythmik. Es ist auch in der Gesamtkomposition, wie in der Auswahl und Verwendung der Motive, die Spätrenaissance der vorausgegangenen Elisabethanischen Stilphase, wie sie in John Thorpes Bauten (vgl. z. B. das von Uhde a. a. O. abgeb. Wollaton House) ihren höchsten Ausdruck fand, noch kaum überschritten. — Eine ähnliche, noch etwas mehr rückständige Stufe vertritt das wohl um 1620–30 entstandene Schloß Long Leate (Campbell I. c. II, 68). —

Den völlig ausgereiften Jones'schen Palladianismus zeigt dagegen das von Campbell (s. oben) veröffentlichte Whitehall-Projekt, das wir demnach — entgegen der noch neuerdings von Blomfield vertretenen Aufstellung — als die, wie Campbell angibt, 1639 entstandene zweite Bearbeitung der Aufgabe anerkennen müssen: Im Grundriß (auch bei Gurlitt p. 323) statt der lockeren, richtungslosen Zusammenfügung von Flügeltrakten und Höfen, ein geschlossener Organismus von ausdrucksvoll gegliederter, kräftig zentralisierter Anlage; in der Durchbildung der Fassadenflächen von wesentlich schlichterem, weil bewußt ökonomischem Ausdruck. Weniger zahlreiche, aber höchst wirkungsvoll herausgearbeitete Risalite, dazwischen bis zu 9 Achsen ausgedehnte unzerstückelte Rücklagen, an denen die beim ersten Entwurf überall durchlaufende Pilastergliederung größtenteils aussetzt. Statt des vielfältig abgestuften Wechsels in der Geschoßfolge gibt es hier nur noch den einfachen aber kräftig sprechenden Gegensatz zwischen den zweigeschossigen Rücklagen und den durch Attika oder drittes Geschoß überhöhten Risaliten. Darüber aufragend als Hauptakzente nur der mächtige Pavillon des Hauptgebäudes gegen den Ehrenhof — 3 Geschosse, Attika und große, barock geschweifte Giebelbekrönung — und die 4 äußeren Eckpavillons, über deren dreigeschossigen Aufbau ein Kuppelturm sich erhebt. Wie ein Fremdkörper wirkt im neuen Prospekt der Hauptfassade das aus dem ersten Bauentwurf beibehaltene, weil bereits ausgeführte „Bankethaus“ mit seinem Pendant. Ähnliche Formensprache und Motivengruppierung bringen die von Jones' erneuerten Teile von Castle Ashby (1640–42; abgeb. bei Campbell I. c. III, 8).

Wie Jones aber — falls die traditionelle Zuschreibung zu Recht besteht — einen einfachen ländlichen Adelssitz behandelte, zeigt Rainham Hall in Norfolk (1636 voll., Abbildung bei Latham a. a. O. III, 105 ff. u. Blomfield p. 119). Ziemlich bewegt in Grundplan und Umriß, barockisierende Formengebung in einzelnen Fensterumrahmungen und den flott geschwungenen Giebelaufsätzen der seitlichen Risalite, dazwischen an der Gartenfassade die rein palladianische, mit jonischen Halbsäulen besetzte Tempelfront der Mittelpartie.

Solch reizvoll ungezwungene Formennischung bleibt aber vereinzelt; für alle offiziellen und anspruchsvolleren Bauten ist nur mehr der strengste Klassizismus angängig. In dieser Art entstand, als gleichzeitiges Gegenstück zu Rainham Hall, ein bezeugtes Werk J's., die Villa der Königin in Greenwich (Abb. bei Campbell I 14 und Gurlitt 319). Über quadratischem Grundriß ein zweigeschossiger Aufbau mit umlaufenden Dachbalustraden. Gequadrertes Erdgeschoß, oben feingeformte Fenster mit horizontaler Verdachung und Balustradenbrüstung, im Mittelrisalit eine Loggia, deren schlanke jonische Säulen über der Dachbalustrade in Statuen ausklingen. Unmittelbarer als in der etwas kalten Pracht der Riesenfassaden von Whitehall äußert sich Jones' Meisterschaft in dieser Kleinschöpfung, deren Schauseiten bei aller Strenge der Form so anmutvoll belebt und vom edelsten Wohlklang der Verhältnisse getragen sind. — Hierzu eine Variante von noch breiterem Stil: Gunnersbury House, 1663 von J. Webb, angebl. nach einem Jones'schen Entwurf ausgeführt (Abb. bei Campbell I, 18).

Eine besonders interessante Anlage ist sodann Stoke Park in Northamptonshire (1630–34 beg., Jones' auch hierfür behauptete Autorschaft wenig wahrscheinlich, Abb. 51). Angeblich unter Benutzung



51. Stoke Park, 1630 ff.

(nach Campbell, Vitruvius Britannicus)

eines italienischen Entwurfs errichtet, jedenfalls in der hufeisenförmigen Disposition der Gebäudeteile dem palladianischen Villentypus von Villa Thiene in Cicogna nahe entsprechend. Ein überragendes Hauptgebäude in der Mittelachse, dem, durch Kolonnaden im Viertelkreis angeknüpft, zwei isolierte Pavillons seitlich vorgelegt sind. Die ganze Gebäudegruppe mit dem von ihr umschlossenen Vorhof liegt über einer Terrassenmauer, zu der in der Mittelachse ein Treppenlauf emporführt. Die Flügelbauten (Bibliothek und Kapelle) besitzen ein Vollgeschoß mit Mezzanin in einer schlanken Pilasterordnung, die am Mittelrisalit gebündelt und durch

einen etwas schwächlichen Dreieckgiebel über dem mächtigen Gebälk bekrönt ist. Das Hauptgebäude, französischen Werken mehr als Palladio verwandt, bringt in einer Pilasterordnung zwei Vollgeschosse unter, deren Fenster von gequadrerten Rahmen umschlossen und vertikal miteinander verknüpft sind. Die schon dadurch angebahnte Höhentendenz wird durch ein über dem Gebälk aufgesetztes Attikageschoß mit Dachbalustrade verstärkt.

Stoke Park enthält zwei, in Formenschatz von Whitehall fehlende Motive, die wir dann noch anderwärts wieder auftreten sehen. Das eine Motiv: Kolossalpilaster, die ein Vollgeschoß mit Mezzanin umschließen, über sockelartig charakterisiertem Erdgeschoß, findet sich an dem, auf Jones' Entwurf zurückgehenden einheitlichen Fassadenschema der Häuser an Covent-Garden (1631—38, Abb. bei Campbell a. a. O. II, pl. 20—22), sodann an Somerset House und Lindsay House in London (beide 1638—40 nach Jones' Entwürfen begonnen, Abb. bei Campbell I, pl. 16, 50, sowie Uhde, l. c.), wo durchweg das Erdgeschoß durch schwere Rustikaquaderung — in den beiden ersteren Fällen rustizierte Pfeilerarkaden — in wirksamen Gegensatz zu dem schlank aufstrebenden Oberbau gebracht ist. Das zweite Motiv: die in der Achse vertikal verbundenen, wie eine besondere Ordnung sich übereinander aufbauenden Fenster, bestimmt z. B. die Fassadenanlage einiger kleinerer Landschlösser aus den 1650er Jahren, wie Tyttenhanger, Thorpe Hall, Hutton in the Forest (Abb. bei Latham, Engl. Homes II 231, III 131 ff., 151—53). Es tritt hier umso mehr hervor, da jede sonstige Vertikalgliederung fehlt, und diese Fassaden im übrigen ganz auf den breitgedehnten Dreiklang der stark differenzierten Stockwerke abgestimmt sind. Im Zusammenhang solcher Gruppierung, die — wie schon angedeutet — in Frankreich ihre nächsten Vorbilder und Parallelen hat, ergibt sich für die Betonung der Mittelachse die Anlage eines über dem Portal vorgebauten Balkonfensters, das von Volutenanläufen eingefäßt und hervorgehoben wird.

In noch näherer Übereinstimmung als die eben erwähnten Bauten folgt dem Fassadentypus des Mittelgebäudes von Stoke Park die 1662 — angeblich nach einem Jones'schen Entwurf — erneuerte Mittelpartie von Cobham Hall. Doch hat sich hier der noch etwas harte und unausgeglichene Charakter der älteren Anlage zu einer wesentlich schlichteren, aber zugleich geschmeidigeren Ausdrucksweise mit harmonisch abgewogenen Verhältnissen gewandelt (Abb. bei Campbell II 30 und Uhde a. a. O.). Und diesen ruhigen, nur mit wenigen einfachen, aber kraftvollen Motiven arbeitenden Stil zeigt — wie schon das oben erwähnte Gunnersbury House — auch ein anderer namhafter Bau der 1660er Jahre, Schloß Amesbury von John Webb: schwere, gequadrerte Wandflächen, nur durch die glatten Gesimsbänder der beiden Stockwerke gegliedert, in der Mitte ein über geschlossenem Erdgeschoß in Anten vortretender kolossaler Säulenportikus mit Giebelbekrönung (Abb. bei Campbell III, pl. 7).

In Deutschland hat die klassizistische Stilrichtung nur sporadisch Fuß gefaßt, vermittelt durch ausländische, in Frankreich oder Holland geschulte Architekten.

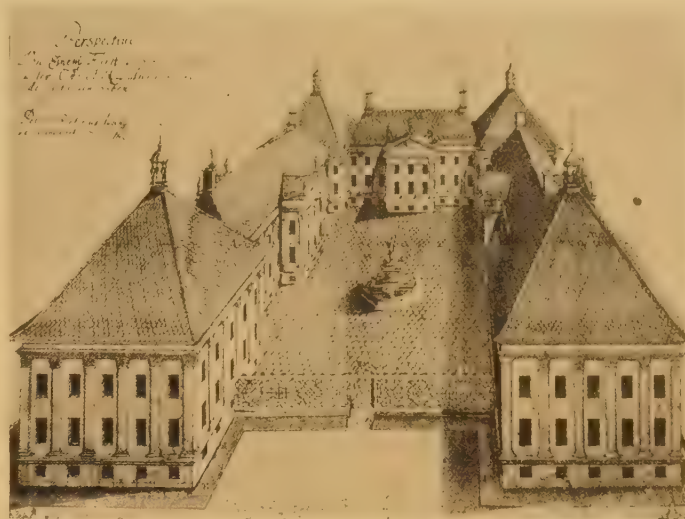
Das Werk eines solchen, das mecklenburgische Schloß Rossewitz (1657) von Phil. Dieussart, wurde bereits oben erwähnt. (Abb. in Kstd. Mecklenburg I, 481.) Das Fassadenbild ist holländischen Werken

aufs nächste verwandt. Aufbau in zwei je $1\frac{1}{2}$ geschossigen Hauptteilen, durch Sockel (Kellergeschoß), kräftiges Mittelsims und Konsolenfries unter dem Dachrand horizontal gegliedert, die Mittelpartie — drei von neun Achsen — von gequadranten Stockwerkpilastern eingefast, mit Dreieckgiebel. Sie ist wirksam ausgezeichnet durch Fenster mit alternierenden Dreieck- und Segmentgiebeln in den Hauptgeschossen, Ochsenaugen im oberen Halbeschoß, die mit Girlandengehängen verbrämt sind. Die Ausführung ist verputztes Backsteinmauerwerk mit Hausteingliedern. Man vergleiche ferner den schlichteren, aber gleichfalls ganz holländisch gearteten Bau des Gutshauses Littchen (1664, Kstd. Westpreußen III, 30, Taf.). Einstöckige, gestreckte Anlage, mit übergiebeltem Halbeschoß über den drei Mittelachsen; elegante Backsteinpilaster

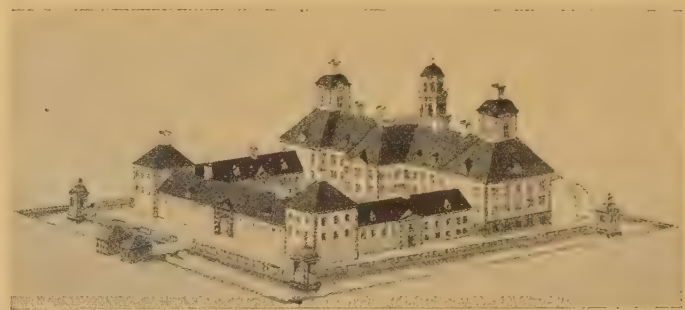
zwischen den schlichten Rechteckfenstern, magere Girlandenverzierung unter den Fenstern der Attika und im Giebelndreieck. Sodann einige Bürgerhäuser in Hamburg (Abb. bei Popp, Bauformenbibl. VII, p. 181—184), durch ihre schlanke Pilasterordnung Vingboonsschen Fassaden verwandt, aber reichlicher verziert, mit Girlanden, gekreuzten Palmwedeln, Büsten in Nischenumrahmung. Das derbere, mehr schmuckbedürftige Formgefühl einheimischer Baumeister läßt schon in dieser Bautengruppe gegen Ausgang der Periode die klassizistischen Motive zu fast barockem Ausdruck sich wandeln. So namentlich aber an dem Jesuitenbau des Lyceum Hosianum in Braunsberg (wohl ca. 1670/80, Abb. Popp 168). Die schmale Schaufrent des vierstöckigen Gebäudes setzt zwei je zweigeschossige Pilasterordnungen mit verkröpftem Gebälk übereinander. Die Fenster haben kräftiges Ohrenprofil und in den drei unteren Geschossen stark ausladende Bedachungen, stockwerkweise wechselnd: geschlossen, dann gebrochene Dreiecks- und dazwischen Segmentgiebel.

Dagegen ist die Hand fremdländischer Architekten solchen Schöpfungen gegenüber stets deutlich erkennbar; so in den Arbeiten des in Holland geschulten Dänen Peter Pictorius d. Ä. Siehe namentlich das 1655/59 erbaute (schon 1688 zerstörte) Fürstbischöflich Münsterische Schloß Luidgerusburg bei Coesfeld (Abb. 52 u. Kerckerinck u. Klapheck, Alt-Westfalen, Taf. 110). Die den quadratischen, an der Eingangsseite offenen Ehrenhof umrahmenden Flügel sind kraftvoll artikuliert durch vorspringende breite Eckpavillons und Mittelrisalite. Ringsum dasselbe Fassadensystem: ein Sockelgeschoß, über dem eine hohe, korinthische Pilasterordnung mit Gebälk die beiden Hauptgeschosse mit ihren schlichten Rechteckfenstern zusammenfaßt. Die Mittelrisalite haben statuenbekrönte Dreiecksgiebel.

Hier anzuschließen ist als richtungsverwandte, aber etwas geschmeidigere, elegantere Schöpfung Phil. de Chiezes Bau des Potsdamer Stadtschlösses (1660—75; jetzt durch den Umbau Friedrichs des Großen total verhüllt; s. Abb. 53, sowie Hohenzollern-Jahrb. 1904, S. 148 ff.). Klare, rhythmisch bewegte Gliederung des gesamten Baukörpers macht sich auch an diesem Werk vor allem fühlbar: Ein dreigeschossiger Hauptbau gegen den Lustgarten, mit pavillonartigen Mittel- und Eckrisaliten durchsetzt, davor, an der Stadtseite, ein rechteckiger Hof, von $1\frac{1}{2}$ geschossigen Flügeln umzogen, denen, als kräftige Gelenkknäufe, Eckpavillons mit zwei Voll-



52. Schloß Luidgerusburg b. Coesfeld, 1655/59, von P. Pictorius d. Ä. (nach Kerckerinck, Alt-Westfalen)



53. Potsdam, Stadtschloß, 1660—75, von Phil. de Chieze (nach Hohenzollern-Jahrb. 1904)

geschossen eingefügt sind. Am Corps de logis setzt sich das Erdgeschoß mit seinen horizontalen Quaderfurchen und quadratischen Fensterluken sockelartig ab vor dem glatten, nur durch gequaderte Eckbänder eingefassten Oberbau, dem stattliche Fenster mit gebrochenem Ohrenprofil sowie an den Risaliten Girlandengehänge unter den Fenstern des obersten Stockwerks verliehen sind. — Ein Werk Philipps de Chieze ist auch das schlichtere, durch späteren Umbau erweiterte brandenburgische Landschloß Kaputh (1660 ff., s. Ztschr. f. Bauwesen 1911, Sp. 247 ff.). Übrigens hatte schon 10 Jahre früher, durch Joh. Greg. Memhardt, der holländische Klassizismus am Berliner Hofe Eingang gefunden. Man sehe seine in zeitgenössischen Ansichten (M. Merians Topogr. Elector. Brandenburgici, 1652, Taf. vor S. 27 u. 28, sowie 76/77) überlieferten Hauptwerke: Schloß Bötzen, gen. Oranienburg, ein hoher, etwas klobiger Bau, dessen Altertümlichkeit das übergiebelte Mittelrisalit und Girlandengehänge unter den Fenstern desselben nur wenig verhehlen; sodann das „Lusthaus“ im kurfürstlichen Garten zu Berlin (Abb. 54), mit seiner gleichfalls übermäßig steilen Silhouette mehr dem einheimisch ererbten als holländischem Kompositionsgefühl verwandt; jedoch durch reichlichen klassizistischen Dekor ein auffallendes Schaustück der neuen Kunstideale.

Einem Ausläufer der klassizistischen Schule Hollands begegnen wir auch am Oberrhein, in der kleinen Gruppe von Musterfassaden, die für die geplante Stadtanlage Mannheims den Ansiedlern aufgelegt wurden (1663, s. Mathy, Gesch. d. bild. Künste in M. usw. S. 14 ff.). Bemerkenswert namentlich der für Bauten an der „Piazza“ vorgeschriebene dreistöckige Typus, mit Rustika-Arkaden und darüber einer schlanken Lisenenordnung, in die zwei Reihen rechteckiger Fenster mit durchlaufenden Sohlbank- und Sturzgesimsen hineingeflochten sind. — In seiner äußeren Anlage römischen Stadtvillen der Spätrenaissance verwandt war das ehemalige Lustschloß Benrath bei Düsseldorf (1660–67); inmitten eines Wasserbassins errichtet, durch Arkadengänge beiderseits mit dem Land verbunden, von 2 Ecktürmen überragt; die Wandgliederung einfache Stockwerkbänder und Pilaster an den Eckrisaliten (Archit. Joh. Lolio; rekonstr. Abb. in Klapheck, Baukunst am N.-Rhein, S. 336/77).

Daß der Klassizismus in Deutschland als ausgesprochene Fremdpflanze und nur in vereinzelten Beispielen während dieser Periode Eingang fand, ist in den allgemeinen Zuständen begründet. Seine besonderen Eigenschaften und Qualitäten: klare, wohl abgewogene Komposition, wirkungssichere Ökonomie in der Verwendung von Schmuckgliedern, und deren saubere, formenstrenge Behandlung konnten nur gedeihen in geordneten und gesicherten Verhältnissen, im Kreise einer Künstlerschaft mit gefestigten Schultraditionen und sorgsamer, kenntnisreicher Ausbildung, mit ebenso feingebildeten Kennern als auftraggebenden Bauherren. Lauter Voraussetzungen, die wohl zu Anfang des Jahrhunderts da und dort in Deutschland sich zu gestalten schienen, in den Jahrzehnten des großen Krieges aber beinahe völlig verloren gingen. Die kunstlose, fast barbarisch rauhe Erscheinung so mancher Schloßbauten aus der Mitte des Jahrhunderts ist ein sprechendes Zeugnis für den Tiefstand des durchschnittlichen Bauvermögens und der allgemeinen architektonischen Kultur. Soweit aber im deutschen Profanbau jener Zeit doch irgendwelche künstlerischen Grundsätze und Bestrebungen erkennbar werden, ist es — häufiger als die vornehm strenge, klassizistische Kunst der westlichen Nachbarn — der von Süden eindringende Barock, der in seiner freieren Ausdrucksweise Schule zu machen vermochte. Dabei ist freilich die Aufnahmefähigkeit für diese italienischen Anregungen und deren Verarbeitung im Kreise der einheimischen deutschen Baumeister zunächst noch sehr unvollkommen. Es scheidet sich deutlich die Gruppe der von einheimischen Kräften durchgeführten Bauten von denjenigen Werken, an denen italienische Mitarbeit in Entwurf und Ausführung direkten persönlichen Anteil hat. Dort ein mit altertümlichen Elementen durchsetzter, noch in den 1660er, 70er Jahren sehr rudimentärer Frühbarock von schwerfällig klobiger Formgebung, hier schon im Anfang der Periode vereinzelte Schöpfungen, die durch und durch belebt sind von den Prinzipien des um diese Zeit im italienischen Stammland schon voll entfalteten Stils. An Qualität und Entwicklungshöhe können nur diese letzteren Bauten mit den oben besprochenen Werken des Klassizismus in Vergleich gestellt werden.

Wir wenden uns indessen, um — ohne Rücksicht auf die zeitliche Gruppierung — das Einfachere, Primitive vor dem reicher Entwickelten zu betrachten, zunächst jener ersten Gruppe,

den von deutschen Baumeistern geschaffenen Werken zu. Aus ihrer — nicht gar großen — Zahl seien hier die hauptsächlichsten Bauten zusammengestellt.

Noch in den Jahrzehnten des Krieges entstanden — außer dem schon erwähnten ersten Bau von Schleißheim, 1626 ff. (s. Abb. 42) — die Schlösser Eggenberg bei Graz (1630/36) und Windhagen in Ober-Österreich (1636 ff., Abb. in M. Merians Topogr. Windthagiana, im Anhang zu Top. Austriae). Die nach dem Westfälischen Frieden bald reichlicher einsetzende fürstliche Bautätigkeit ließ zunächst in den thüringisch-sächsischen Landen eine ganze Gruppe stattlicher Residenzschlösser entstehen: Schloß Friedenstein in Gotha (1648—54, von Andreas Rudolff, Grß. bei Gurlitt, S. 43), die herzogl. Schlösser in Weimar (1651 ff. von Moritz Richter, in der Goethezeit teilweise umgebaut), Augustusburg in Weißenfels (1664 ff.), ferner Schloß Coswig bei Zerbst (1667/77, Abb. Kstd. Anhalt 498/99) und Saalfeld (1676/79, Abb. Schultze-Naumburg, Das Schloß, S. 133, 184). Herrenhausen bei Hannover, 1666—70 (s. Hannov. Geschbl. IV, 147 ff.). In Süddeutschland das Gräfl. Schönbornsche Schloß Heusenstamm (1661 ff., Abb. Kstd. Hessen, Kr. Offenbach, p. 84, 86) und der Rote Bau am Würzburger Rathaus, 1659 (Kstd. Bayern III, 12, p. 565), im Norden Schloß Dargun (1655/70, Abb. Kstd. Mecklenburg I, 534, 574 u. Taf.), sowie die westfälischen Adelsitze Laer, Westerwinkel und Lembeck (1663/68), Adolfsburg und Eringerfeld (1677/78), Abb. bei Kerckerinck, Alt-Westfalen, Taf. 69, 77, 82, 105, 106.

Über Anlage und äußere Gestaltung der vorstehend erwähnten Profanbauten des einheimischen Frühbarocks, unter denen Schloß Augustusburg in Weißenfels als das in jeder Beziehung hervorragendste und eindrucksvollste Werk gelten darf, läßt sich zusammenfassend folgendes bemerken:

Für den Grundplan bevorzugten die großen Schloßbauten seit Mitte des Jahrhunderts eine — in Frankreich vorgebildete — Anlage, bei der drei im rechten Winkel zusammenstoßende Hauptflügel einen Hof umfassen, dessen vierte Seite dann meist durch einen niedrigen, schmalen Verbindungsflügel geschlossen wird.

So in Gotha, Weimar, Weißenfels, Coswig. — Vgl. zwei ältere Vorläufer o. S. 39 und die gleichzeitigen klassizistischen Parallelstücke in Coesfeld und Potsdam. — Ein langgestreckter Hauptbau mit zwei kurzen Querflügeln in Heusenstamm. Ebenda, sowie in Gotha und Coswig, ist das hofseitige Erdgeschoß — in Dargun die beiden unteren Geschosse — in derbe Pfeilerarkaden aufgelöst. Herrenhausen, ein gegen die Gärten offener Dreiflügelbau — ursprünglich in schlichtem Fachwerk — hat nach der Anfahrtseite einen halbkreisförmigen Hof vorgelagert.

Was dann die weitere Ausgestaltung des ganzen Gebäudekörpers betrifft, so schleppen sich da und dort bis gegen den Ausgang der Periode gewisse Altertümlichkeiten fort, altgewohnte Requisiten, von denen die einheimischen Baumeister, auch nach Annahme der neuen barocken Ausdrucksweise nicht so rasch loszukommen vermochten. So die schlanken, runden oder eckigen Treppentürme, die sich an den sonst so massigen Kernbau wie schwächliche Anhängsel oder Auswüchse — sei es vor der Mitte der Vorderfassade oder an den Ecken des Gebäudes — ansetzen (s. z. B. Eggenberg, Coswig, Heusenstamm, Dargun, die westfälischen Schlösser; bescheidenere Privatbauten, wie die einflügelige, von zwei Polygonaltürmen beherrschte Anlage des Schloßchens Althörnitz [Kstd. Sachsen XXIX, 2—4], bewahren daneben noch die ganz unbarocke steile Silhouette des 16. Jahrhunderts. Vgl. o. S. 30/1). Hierzu gehören ferner die abgetreppten Volutengiebel (in Coswig und Eringerfeld) sowie der zwerchhausartige Aufsatz über der Fassade in Heusenstamm. Wie aber jene herkömmlichen Ecktürme im Sinne der neuen Baugestaltung zu pavillonartigen



54. Berlin, Kurfürstl. Lusthaus, 1651, von Greg. Memhardt (nach M. Merian, Top. Elect. Brandeb.)



55. Prag, Palais Waldstein, Gartenloggia.
(Phot. E. A. Seemann)

hoben — wenig ausgeprägt am Weißenfelser Schloß, deutlicher am dortigen Rathaus (1670), wo dem Erdgeschoß durch horizontale Quaderfugen Sockelcharakter verliehen ist, und an den Schlössern Dargun und Saalfeld — oder es setzen sich, wie in Gotha, zweimal je ein volles und ein mezzaninartig reduziertes Geschoß übereinander, mit einem trennenden Gesimsband zwischen den beiden Systemen, also das Schema: a, b | a, b. Dasselbe in klassizistischen Formen in Rossewitz, s. oben.

Das nun schon beinahe selbstverständlich gewordene Bedürfnis nach symmetrischer Disposition fordert eine kräftige Akzentuierung der Mittelachse. Wenn kein Treppenturm hier vorgesetzt ist, so erhält das diesen Platz einnehmende Portal eine kräftig vorklingende Umrahmung, deren bekrönende Teile nicht selten bis in die Zone des Obergeschosses aufsteigen (s. Windhagen, Heusenstamm, Lembeck, Nymphenburg [Abb. 43]). In Heusenstamm tritt am Dachrand der schon erwähnte Giebelaufsatz hinzu, in Windhagen und Weißenfels ein zwischen der Dachschräge aufsteigender breiter Turm mit Kuppelbekrönung.

An letzterem Orte tritt dieser an der Hoffassade von unten auf als ausgesprochenes dreiachsiges Risalit vor, durch säulenflankiertes Portal und übergiebelte Fenster in den oberen Stockwerken ausgezeichnet; die beiden Turmgeschosse aber sind nach beiden Fronten durch eine kolossale Pilasterordnung zusammengefaßt. Sonst findet sich die Risalitbildung nur vereinzelt: in Schleißheim (s. Abb. 42) und dann wieder am Weißenfelser Rathaus (1670), in Eringerfeld, Dargun und Saalfeld.



56. Prag, Palais Waldstein, Außenfassade
(Phot. E. A. Seemann)

Eckrisaliten sich umformen, zeigen die Schlösser in Gotha — im Gegensatz zu dem analog geformten, aber hierin noch mehr rückständigen Coswig — und Laer. Die rein ausgeprägte Pavillonform bringt die klassizistische Schule in Coesfeld und Potsdam.

Die Fassadenflächen sind häufig durch Stockwerkgesimse — die bisweilen mit den Fenstersohlbänken zusammenlaufen — gegliedert, fast immer durch kräftige Quaderung und Eckkanten eingefast. In Weißenfels und Weimar sind diese in den drei Geschossen durch Kapitäl pilasterartig ausgestaltet, im Erdgeschoß durch fazettierte Quadern besonders verstärkt. In der Geschoßfolge wird gern das mittlere Stockwerk als Beletage durch stattlichere Fenster hervorge-

gehoben. Dargun bringt hier, wie Weißenfels, auch vornehmere, d. h. mit geschweiften Verdachungen bekrönte Fenster; in Eringerfeld — wo das Risalit übrigens wie in Saalfeld, keinerlei Ausladung besitzt — ist wenigstens das Mittelfenster, ebenso wie das Portal, durch rundbogige Rustikaefassung hervorgehoben. Gequaderte Fensterrahmen hat Weißenfels ringsum im Erdgeschoß, während oben, wie auch sonst überall, die Einfassungen ganz schlicht und schmucklos gehalten sind.

Der im vorstehenden besprochenen Gruppe norddeutscher und mitteldeutscher Bauwerke läßt sich aus der südlichen Zone des deutschen Kunstgebiets gegenüberstellen die umfangreiche Serie von Schloßbauten, die in G. M. Vischers österreichischen Kupferstichveduten (1672, s. seine *Topogr. Austriae*) und in den Aufnahmen J. W. Valvasors von 1681/82 (s. dessen *Topogr. Archiduc. Carinthiae*, 1688) überliefert sind. Von der gelegentlichen Einfügung italienischer Einzelmotive abgesehen, ist in der allgemeinen Anlage, Fassadengestaltung und im ganzen Habitus dieser Baugruppen derselbe durchgehende Zeitstil verkörpert, wie in den Schloßbauten Deutschlands.

Und nicht anders steht es mit den Fassadenentwürfen, die in den oben (S. 50/51) angeführten theoretischen Werken dieser Periode enthalten sind. Trotz größeren und mannigfaltigeren Reichtums der dekorativen Ausstattung bleibt auch den Arbeiten Furtenbachs z. B. (s. Abb. 34) der Charakter schwerflüssiger Umständlichkeit und jene trockene Gravität anhaften, die als unvermeidliche Kennzeichen des einheimischen Frühbarocks gelten dürfen. Geschmeidiger und ausdrucksreicher erscheinen die Entwürfe Abr. Leuthners (Abb. 35). Weniger deshalb, weil sie fast 50 Jahre später entstanden sind als Furtenbachs Zeichnungen, als darum, weil der Autor in Prag lebte, d. h. an einem der angeregtesten Schauplätze jenes schon erwähnten, von italienischen Meistern vertretenen Frühbarocks. Mit den Erzeugnissen dieser dritten Stilgruppe haben wir uns nunmehr noch zu beschäftigen.

Eine entscheidende bahnbrechende Bedeutung kommt hier vor allem der ungemein großzügigen Bautätigkeit Wallensteins zu, die gleich nach 1620 begann und durch das Attentat von 1634 mitten im schönsten, vielfältig sich ausbreitenden Fluß abgeschnitten wurde.

An der Spitze steht Palais Waldstein in Prag (1621–28, Hauptarchitekt Andrea Spezza; Abb. 56 u. Neuwirth, Prag, p. 108. Näheres in *Mittlgn. des Ver. f. Gesch. d. Deutschtums in Böhmen* L II [1913/14], S. 103 ff.). Die langgestreckte, dreigeschossige Fassade des großen, unregelmäßigen Gebäudekomplexes zeigt über niedriggehaltenem, von einfachen Rechteckfenstern durchbrochenem Erdgeschoß zwei unter sich gleich hohe Hauptgeschosse mit stattlichen, übergiebelten Rundbogenfenstern, darüber eine gelockerte, den Fenstern nicht entsprechende Reihe reich umrahmter Dachluken. Horizontalgliederung durch flache Stockwerkbänder — auf denen die Brüstungsfelder der Fenster aufsitzen — und kräftiges Konsolengesims unter dem Dachrand. Drei ansehnliche, rustizierte Portale, von denen das mittlere mit seiner Bekrönung in die Zone des Obergeschosses einschneidet. Charakteristisch frühbarock die nach beiden Richtungen übermäßig gedrängte Aufeinanderfolge der Fenster, die mit ihren Einfassungen den überwiegenden Teil der Wandfläche aufschlucken.

Als separater Bauteil wurde gegen den Garten die große „Loggia“ errichtet, mit drei auf gekuppelten Säulen ruhenden kolossalen Bogenöffnungen, die der gesamten Höhe der dreigeschossigen Wohnflügel gleichkommen (Abb. 55). — Ein ähnlicher Zierbau von ebenso bedeutenden Dimensionen im ehemaligen Waldsteinischen Park von Gbelnitz (1628). — Schon die Schaufronten — um von der Raumform noch zu schweigen — dieser höchst monumentalen Lust- und Luxusgebäude erscheinen innerhalb der bisherigen cisalpinen Baugebäude als Gebilde von unerhörter Neuartigkeit; nicht Nachklänge italienischer Renaissance haben wir hier — wie häufig angegeben wird — vielmehr eine erste und gleich triumphierend stolze Verkörperung jenes Dranges zum Kolossalen und Übermächtigen, der dem entwickelten Barockstil eigen ist.

Die organische Einheitlichkeit, die dem Prager Palais in seiner Gesamtanlage freilich noch abgeht, verwirklicht sich aber in Wallensteins zweitem großem Schloßbau, in Sagan. (1627 bis 1634 begonnen, 1646 Wiederaufnahme des Baus, nach dem vermutlich erst jetzt entstandenen Entwurf für die heutige

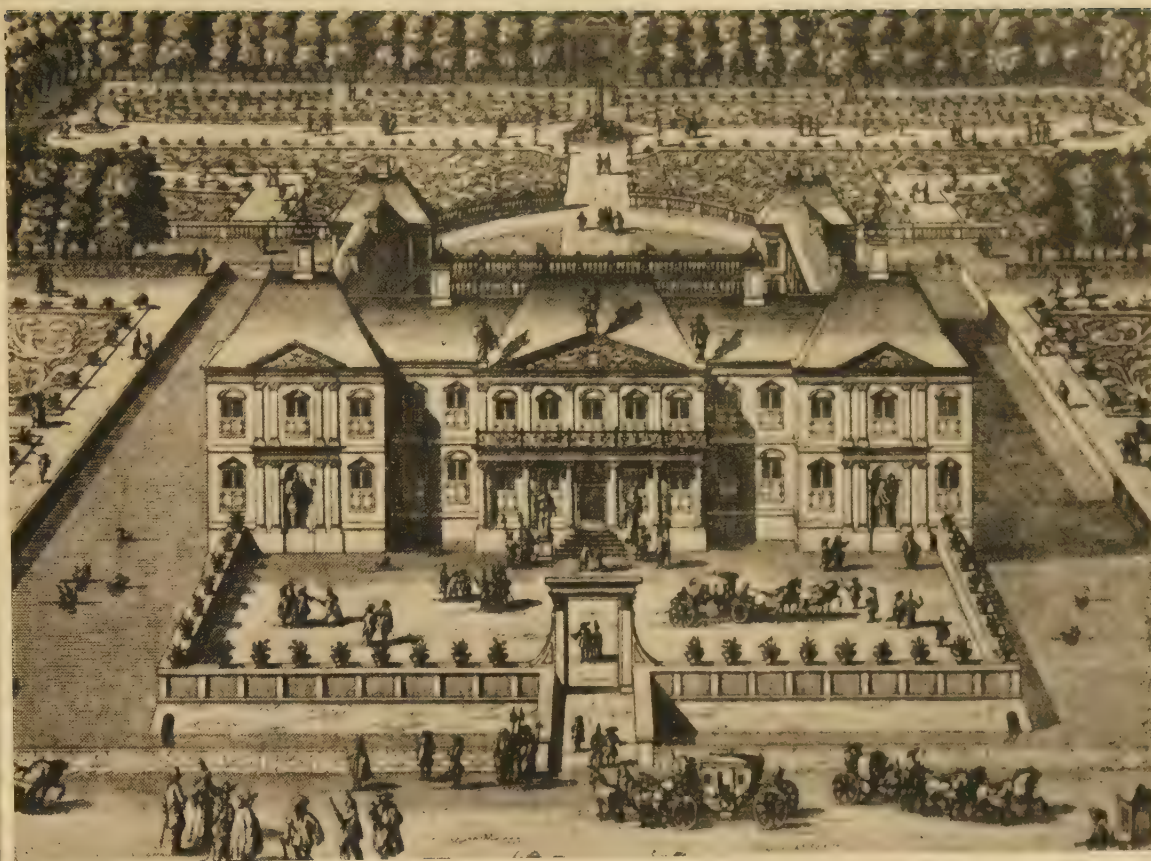


57. Sagan, Schloß, Gartenfassade (nach Konwiarz)

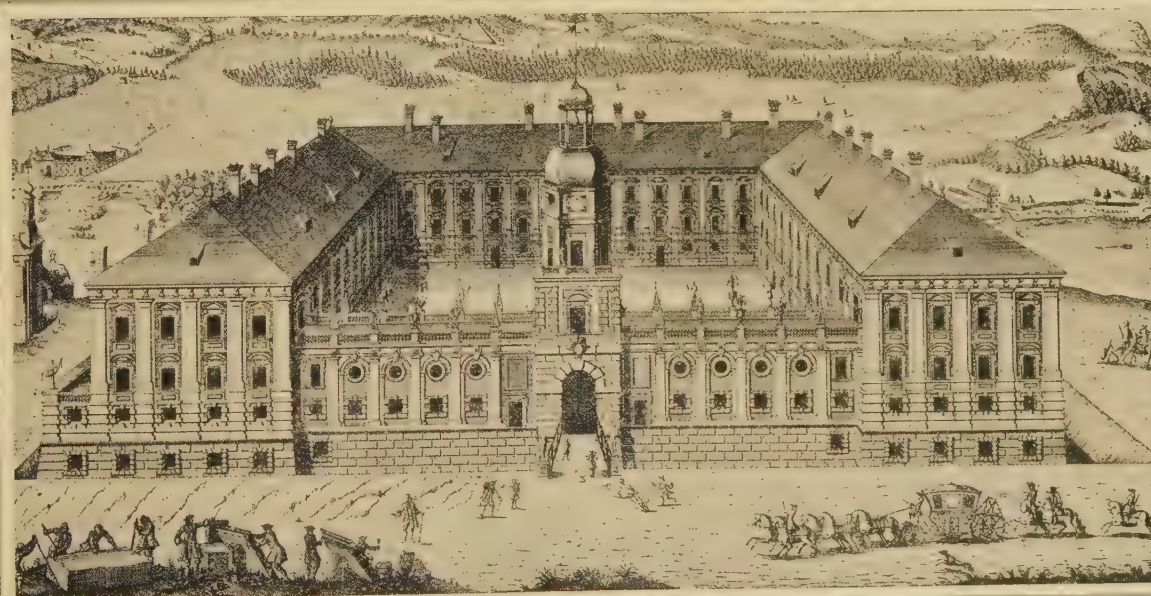
Außenerscheinung, allmählicher Ausbau bis 18. Jahrhundert. Abb. 57 u. Konwiarz, Alt-Schlesien, p. 185). Erstes Beispiel der in der Folge auch in Deutschland vorzüglich beliebten trikliniumförmigen Anlage (s. oben). Drei zweigeschossige Flügel umfassen einen Hof, den an der vierten Seite, Ansatzspuren zufolge, ein niedriger Querbau abschließen sollte. Der ehemals rings umlaufende Graben läßt die Außenseite eines Kellergeschosses sehen: festungartig schweres Quadermauerwerk mit Lukenfenstern. Dieses Quadergefüge — das übrigens in unverhelter Backsteintechnik ausgeführt ist — setzt sich nach aufwärts in breiten Lisenen, die den Oberbau verklammern, fort. Ein grobgeformter Triglyphenfries als oberster Abschluß; flache Stockwerkgesimse, von der Lisenenordnung überschritten, bilden die Horizontalgliederung. Die so geschaffenen Rechteckfelder füllen, bis auf einen schmalen Rest verputzter Wandfläche, die auf ihren Brüstungspostamenten vorstehenden stattlichen Fenster mit rustizierter Hausteinumrahmung und reicher Bekrönung aus Voluten und Maskenköpfen. Nirgends träge Mauermasse — wie oft an den einheimisch deutschen Bauten der Periode —; den ganzen Körper durchdringt das geschlossene Gefüge schwerer und klobiger, aber in vollkommener Einheitlichkeit durchgeführter Formelemente. Endlich bringt Schloß Gitschin (1626/28, fortgesetzt 1630—34) neben Bauteilen konservativen Renaissancecharakters ein aus dem italienischen Formenschatz entlehntes, für die nachfolgende österreichische Palastarchitektur höchst wichtiges Gliederungsmotiv: die durchgeführte kolossale Pilasterordnung, die über den ortsüblichen, den Marktplatz umsäumenden Laubengängen ein stattliches Hauptgeschoß mit Giebelfenstern und ein ausgeprägtes Mezzanin zusammenfaßt.

Damit ist nun ein erstes Musterstück jenes für die österreichische Palastbaukunst der Folgezeit so bedeutungsvollen Fassadentypus aufgestellt, dessen weitere, zunächst noch etwas ungewandte Anwendung an einer ganzen Reihe namentlich mährischer und böhmischer Bauten sich weiter verfolgen läßt. Besonders genannt seien: die Prälatur des Stiftes Welehrad (1628/30), das Adelskonvikt am Kollegium der Jesuiten in Olmütz (1641—67) und Schloß Holleschau (um 1650; s. die Abb. in Prokop, Mähren I 151, IV 1079, 1081, 1151/52) sowie aus Prag der große Jesuitenbau des Collegium Clementinum und Palais Nostitz auf der Kleinseite (1658/60). Es ist für die ersten Bearbeitungen dieses Fassadensystems bezeichnend, daß sie dessen hauptsächliches Erfordernis, eine einleuchtend organische Verknüpfung der Wandstützen mit den Fensterreihen und sonstigen Elementen des horizontalen Geschoßaufbaus zunächst fast völlig außer Acht lassen.

Noch die jüngste der angeführten Fassaden, Palais Nostitz, unterscheidet sich in diesem Punkt von der fast 20 Jahre älteren Welehrader Prälatur wohl durch schlankere Verhältnisse und reichere, eleganter geformte Dekoration; aber gerade diese feinere Durchbildung läßt die Unsicherheit in den Hauptlinien des Aufbaus um so augenfälliger erscheinen. In Welehrad ein zweigeschossiger, durch kräftig vortretendes Risalit gegliederter Bau, in eine wuchtige dorische Pilasterordnung mit schwerem Triglyphenfries eingespannt; die Pilasterbasen durch gequaderte Postamente in die halbe Höhe der Erdgeschoßfenster emporgehoben. Am Palais Nostitz sind die drei Geschosse — von denen das mittlere dominiert — so eingeordnet in eine, wieder auf hohen Postamenten sitzende Pilasterreihe, daß die Sohlbankgesimse der Erdgeschoßfenster knapp unterhalb der Pilasterbasen anstoßen, das mezzaninartige oberste Geschoß in der Kapitalzone liegt, über diese jedoch nach oben und unten etwas hinausgreift. Als weitere Unstimmigkeit kommt hinzu die der Breitenwirkung zuneigende paarweise Kuppelung der Fenster in den hochstrebigen Pilasterintervallen. Von den elf Achsen der Fassade sind die sieben mittleren als Risalit durch schwach betonte Stufenpilaster gegen die Rücklagen abgetrennt und mit tiefer herabgeführten Balkonfenstern im obersten Geschoß bedacht — die Balustradenbekrönung ist spätere Zutat. — Eine reiche, ausgesprochen barocke Zierlust tritt überall zutage: flach profilierte Felderungen schmücken die Mauerflächen unter den Parterrefenstern, unter die Fenster des obersten Stockwerks hängt sich wulstig krauses Girlandenwerk, die Kapitäle sind mit Maskenköpfen u. dgl. verziert, im Hauptgeschoß aber finden sich zu engerer Koppelung der Doppelfenster kräftig ausladende Bekrönungen von freibewegter, schon dem Hochbarock verwandter Gestaltung. Ähnlichen, nur etwas gemäßigteren Reichtum der Dekoration zeigen auch die Hauptfronten des Prager Jesuitenkollegs (1653 ff., Abb. Neuwirth, Prag, p. 28). Vgl. die Fensterbekrönungen, die figurierten Kapitäle und deren Verkröpfungen, die mit Querbändern und Kassetten versehenen Pilaster. Dagegen ist hier die Stützenordnung mit dem Stockwerkaufbau in klarer geordnete Beziehung gebracht. Die Pilasterschäfte, die auf einem mannshohen Sockelstreifen aufsitzen, entsprechen den zwei ungefähr gleichwertigen Hauptgeschossen; die dritte, niedrigere Fensterreihe fällt ganz in die Zone der das Gebälk vertretenden Verkröpfungen.



45. Schloß Honselaerdyk von Jac. van Campen (nach einem Stich von G. Stoopendaal)



46. Schloß Raudnitz in Böhmen (nach Kupferstich von Jerem. Wolff)

Zweispurige Breitengliederung durch Stockwerkbänder und Sohlbankgesimse. Wichtiger aber das in der Folge noch häufig verwendete Motiv vertikaler Verknüpfung vermittelt schwach vortretender Mauerstreifen, in denen sich die übereinanderliegenden Fenster aller Geschosse als eine eigene Ordnung in den Pilasterintervallen oder auch ohne diese vor der glatten Mauer aufbauen.

Die architektonisch reifste Lösung bietet innerhalb dieser Gruppe und Zeitstufe das Olmützer Adelskonvikt. Von den Stockwerkbändern, die die drei Geschosse sondern, ist das unterste über die Pilasterordnung hinweggeführt, und die schon dadurch angedeutete massivere Geschlossenheit des Erdgeschosses verstärkt sich durch zwei weitere Horizontalgliederungen, die in Sohlbankhöhe der Fenster und gleich darunter in der Höhe der Sockelpostamente angeordnet sind.

Dieses Herausarbeiten eines besonderen festgefügtten Horizontalcharakters, durch den dem Erdgeschoß eine sockelartige Schwere gegenüber dem hochstrebigen Pilastergerüst des Oberbaues verliehen ist, zeugt von stetig fortschreitender Klärung des all diesen Werken vorschwebenden Kompositionsgedankens. Von den beiden Jesuitenbauten in Prag und Olmütz aus braucht es nur noch einen Schritt bis zur völligen, reinen Verwirklichung der bedeutsamen Fassadenidee, und diesen Schritt sehen wir in allen wichtigeren Bauten der 1660er und 1670er Jahre bereits getan.

Die Hauptwerke aus der schon nicht mehr allzu beschränkten Zahl von profanen Bauwerken dieser letzten Entwicklungsphase sind: 1. Das Fürstlich Lobkowitzsche Schloß Raudnitz in Nord-Böhmen. (Erster Entwurf und langsamer Baubeginn 1653 durch Franc. Caratti, Ausführung der Hauptteile ca. 1665—1680 nach dem veränderten Plan des Ant. Porta; Abb. 46, Taf. V und Kstd. Böhmen XXVII, 28 ff.). 2. Der sog. Leopoldinische Trakt der Wiener Hofburg, mit Hauptfassade gegen den äußern Burgplatz (1660—66, nach Brand erneuert 1668—70. Architekt wahrscheinlich Philibert Lucchesi, ausführender Maurermeister Domen. Carlone, gute Abb. Österr. Kunsttopogr. XII, 162). Endlich 3. Palais Czernin auf dem Hradschin in Prag (ca. 1670—82, Architekt Franc. Caratti u. a.). Raudnitz wiederholt die dreiflügelige, mit Wassergräben umzogene Anlage von Sagan in bedeutenderen Dimensionen und reicherer Ausgestaltung. Den quadratischen Hof schließt südlich ein nach außen vermauerter Arkadengang mit Dachterrasse und hohem Torturm in der Mitte. Der Aufbau der drei Hauptflügel gliedert sich über dem mit derber Rustika verkleideten Grabengeschoß in drei Stockwerke. Das Erdgeschoß, durch gedrückte Verhältnisse und wuchtige Bossenquaderung ausgesprochen sockelartig wirkend, somit klar unterschieden von den zwei Hauptgeschossen, die in eine hohe dorische Pilasterordnung mit Konsolen — an den Hofseiten Triglyphen — Gebälk eingeordnet sind. Ihre Fenster, mit abwechselnden Dreieck- und Segmentgiebeln überdacht, stehen untereinander und mit den querrchteckigen Parterrefenstern durch die vortretenden Brüstungsfelder in vertikaler Verknüpfung, sodaß sie sich, wie die Pilaster auf den gequadraten Wandvorlagen des Erdgeschosses, von unten an als selbständige Ordnung auftürmen (vgl. hierzu das Prager Jesuitenkolleg). Die Horizontalgliederung der Stockwerk- und Sohlbankgesimse, durch die die Pilaster begleitenden vertikalen Wandstreifen auf wenig mehr als Fensterbreite eingeschränkt, kommt daneben kaum mehr zur Geltung.

Das diesem Zeitabschnitt eigentümliche Vorherrschen aufstrebender Vertikalgliederung ist fast zum Übermaß gesteigert am Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg. Über dem ähnlich wie in Raudnitz gestalteten Erdgeschoß drei Obergeschosse, das mittlere durch seine Höhe vorherrschend, innerhalb einer kräftigen, kassettierten Lisenenordnung, sodann, statt des zu erwartenden Gebälks, ein Attikageschoß mit hermenartigen Wandstützen und kleinen hochgerückten Fensterluken; endlich, im Schatten des Dachrands fast verloren, das dem insgesamt fünfstöckigen Aufbau nicht entfernt gewachsene Konsolengebälk. Die langgedehnte Fassadenflucht, ohne Risalit und sonstige Akzente, läßt die harte Reihung der Vertikalmotive doppelt monoton erscheinen. Beinahe dieselbe Anordnung auf einer noch ausgedehnteren Front — 29 Achsen — beim Prager Palais Czernin (Abb. 59), jedoch mit kräftigerer Plastik der Gliederungsformen: Wandsäulen statt der Lisenen, mit drei Vierteln ihres Umfanges frei sichtbar, umfassen die drei Hauptgeschosse, von denen hier, zu fühlbarer Steigerung der Höhentendenz das oberste die Dominante bildet. Darüber, statt der Hermenaufsätze, wuchtige Gebälkverkröpfungen, zwischen denen die kleinen Viereckfenster des obersten Stockwerks — vgl. oben Palais Nostitz — liegen. Auch im Erdgeschoß verstärkte Plastizität durch fassettierte Quaderung. Außerdem wenigstens in dieser untersten Zone eine Gruppierung nach der Mitte zu: drei Portale — das mittlere durch stärker ausbauchende Umrahmung hervorgehoben — sind durch einen darüber fortlaufenden, konsolengestützten Steinbalkon untereinander verbunden, was ein beinahe risalitartiges Hervortreten der dreizehn Achsen der Mittelpartie ergibt.



58. Schloß Petronell, 1673

(nach Praemer)

mit dem irrtümlichen Datum 1683, statt um 1675) später zerstört oder umgebaut wurden, jedoch durch Aufnahmen W. W. Praemers, in dessen handschriftlichem Architekturtraktat in ursprünglicher Gestalt überliefert sind (s. Tietze im Jahrb. der Kstlgn. des allerrh. Kaiserhauses XXXII, 1915, p. 345 ff.). Sodann am Stift der Ursulinerinnen in der Johannesgasse in Wien (ca. 1665—75), am Galluskloster (1671) und am Neustädtischen Jesuitenkolleg in Prag, am Jesuitenstift in Kuttenberg u. a. m.

Eine Sondergattung bilden daneben die vor den Toren gelegenen Lusthäuser, die nur einem vorübergehenden Aufenthalt und dem Genuß des Landlebens dienen sollten und in der unbeschränkten Weite ihrer Liegenschaften mehr nach der Breite als in die Höhe sich dehnen. Die in dem eben erwähnten Praemerschen Architekturbuch mitgeteilten Beispiele dieser Gattung lassen eine Entwicklung erkennen, die aus einer langgestreckten und wenig artikulierten oder aus lose verbundenen Einzelteilen zusammengestückten Front einen organisch gegliederten, in sich geschlossenen Baukörper zu schaffen bestrebt ist. Man vergleiche bei Tietze a. a. O. p. 360, Eisgrub 1640 ff., p. 352, Neue Favorita ca. 1660, p. 346, Praemers eigenes Gartenhaus 1670 mit den entwickelteren Beispielen auf p. 358 und 362. Der zuletzt zitierte Bau, Schloß Petronell (1673), das einzige noch erhaltene Werk aus dieser Reihe (Abb. 58) bringt auch in der besonderen Ausgestaltung des Fassadenaufbaus die reifste Lösung: das Erdgeschoß in deutlich ausgeprägtem Sockelcharakter dem durch Höhe und reiche Ausstattung ausgezeichneten Hauptgeschoß fühlbar untergeordnet, die Mittelpartie durch gesteigerte Pracht der Dekoration wirkungsvoll unterstrichen. Das ganze Fassadenbild von heiterer, ländlich ungebundener Festlichkeit, wobei in manchen Einzelmotiven — wie schon bei den früheren Denkmälern dieser Gruppe — der Einfluß von Rubens' „Palazzi di Genova“ eingewirkt zu haben scheint. Zu Petronell, wie zu dem wenig früher erbauten Gartenhaus des Grafen Montecucoli (Tietze I. c. 358) vergleiche man den in den Hauptlinien der Anlage verwandten, aber in schwerfälligem Klassizismus durchgeführten Bau des alten Schlosses in Schleißheim (Abb. 42).

Die Inanspruchnahme und der Einfluß italienischer Baumeister ist in den österreichischen Ländern ungewöhnlich stark verbreitet gewesen; und die von diesem südländischen Kontingent und seinen einheimischen Gefolgsleuten errichteten Bauten stellen eine unter sich ziemlich enggeschlossene und gleichartige Gruppe dar, der sich auch aus dem Gebiet des heutigen Deutschland einzelne — freilich nur sehr wenige — verwandte Werke angliedern lassen.

Das Chorherrenhaus, daß der kurbayrische Hofarchitekt E. Zuccalli für die geplante Neu-Anlage des Wallfahrtsortes Altötting 1674—77 errichtete (s. Paulus, Zuccalli Abb. 9) gehört z. B. hierher. — Dreigliedrige, rein italienische Rhythmik des Fassadenaufbaus, in der Art der vorerwähnten österreichischen Bauten, jedoch schlichter und sparsamer durchgeführt —; sodann zwei unter sich verwandte und benachbarte Schloßbauten in Norddeutschland: Celle und Osnabrück.

Die Herzogliche Residenz zu Celle, 1670—80 durch Luca Bedogni und seinen Nachfolger Gius. Arighini eingreifend umgebaut, zeigt an den damals neu errichteten Flügeln drei Vollgeschosse mit hohen Palastfenstern — deren konsolengestützte Dreieck- und Segmentgiebel stockwerkweise wechseln — und ein darüber

Die Haupteigenschaften des an den besprochenen Bauten durchgeführten Fassadensystems — gequadrates Erdgeschoß und darüber eine kolossale, zwei oder drei Obergeschosse verbindende Pilasterordnung, die Fenster in jeder Achse vertikal verknüpft — finden sich auch an einer Reihe anderer Bauten der Zeit in mehr oder weniger entsprechender Ausbildung.

So namentlich an mehreren Wiener Adelspalästen der 1660er und 70er Jahre, die — mit alleiniger Ausnahme des Palais Starhemberg, jetzt Kultusministerium (s. oben Abb. 4,

gesetztes Mezzanin. Nur diesem und dem obersten Vollgeschoß ist in Sohlbankhöhe ein Gesims umgelegt. Das schon hierdurch gekennzeichnete unvollkommene Gliederungsgefühl läßt dann in der Mitte jeder Außenseite, den dort eingebauten Treppenhäusern zuliebe, jeweilen zwei Fenster sich ganz unvermittelt um halbe Geschoßhöhe nach oben verschieben. Gegenüber den ähnlich gestalteten Fassaden des Oldenburger Schlosses (vgl. oben S. 32) bedeutet der ein reichliches Halbjahrhundert jüngere Schloßbau Bedognis keinen wesentlichen Fortschritt. (Monogr. in Kstd. Hannover.)

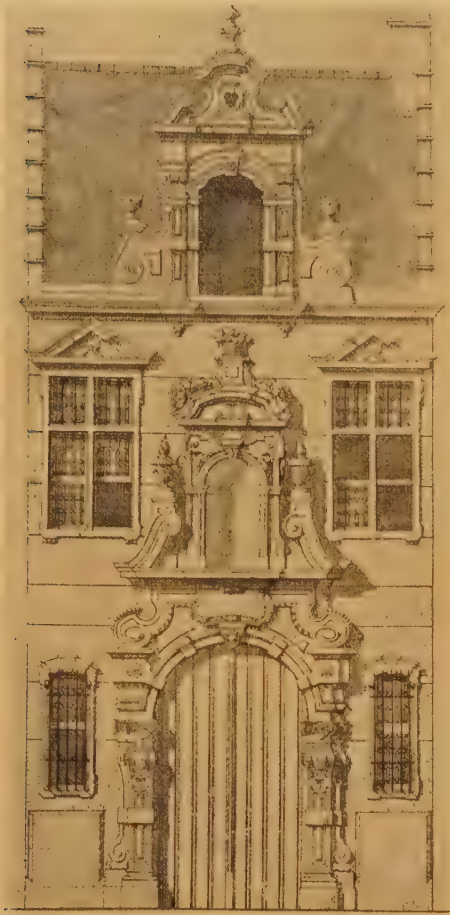
Dagegen erscheint das Osnabrücker Schloß als ein Werk völlig neuen Charakters, eine Leistung, die in mancher Beziehung, ebenso wie die gleichzeitigen österreichischen Bauten, schon an die Schwelle des Hochbarock heranführt. (Beg. 1668 für den protest. Fürstbischof Ernst August, seit 1673 schon teilweise bewohnt, allmählicher Ausbau bis 1694; Ausführung durch unbedeutende einheimische Kräfte unter Leitung eines italienischen Hofmanns, s. Taf. VI u. Kstd. Hannover IV, 2 p. 242 ff.).

Überraschend schon die Plandisposition: ein mächtiges Hauptgebäude von 17 Achsen Front, dem in lockerer Anfügung zwei niedrige Querflügel seitlich vortreten und ein langer schmaler Trakt gegenüberliegt, mit dreibogiger Einfahrt in der Mitte. Französische Anregungen sind es offenbar, die sich in dieser, einen weiten Ehrenhof umschließenden Anlage durchsetzen; sie verbinden sich in der Fassadenbildung mit ebenso freier und wenig geschulter Verarbeitung italienischer Barockmotive. Wert gelegt ist vor allem auf lebhaften Wechsel in der Abstufung der Stockwerke. Der Hauptbau nach dem Schema a. b. a. c: zwei hohe Vollgeschosse (a) mit Giebelfenstern und zwei Zwischenstockwerke, von denen b gleichfalls übergiebelte, halbohohe Fenster, c, als ausgesprochenes Mezzanin, querrrechteckige Loken aufweist. Die schweren, reichgegliederten Fensterverdachungen — Erdgeschoß und b mit niedrigen Kreissegmenten, oberes Hauptgeschoß mit gedrückten, gebrochenen Dreiecksgiebeln — treten wirksam in die Erscheinung, und ihnen sekundieren für die Breitengliederung drei kräftige Stockwerkgesimse, die in Kämpferhöhe der Parterrefenster, dann in Sohlbankhöhe des obern Hauptgeschosses und des Mezzanins durchlaufend, in berechnetem Kontrast zu den wechselnden Fensterhöhen die Aufeinanderfolge von drei gleichhohen Stockwerken andeuten. Einen kräftigen Mittelakzent ergibt das hohe, säulenflankierte Portal, das mit seiner Wappenbekrönung bis an das obere Hauptgeschoß heranreicht. In der Gartenfront klingt, wie in Celle, der Einfluß des großen Treppenhauses durch, indem die drei mittleren Fenster zu einer enger geschlossenen Gruppe zusammengezogen, auch in b, bis auf das Stockwerkband herabgeführt, im Erdgeschoß aber niedrig und schmucklos gehalten sind. Keine eigentliche Störung des Fassadensystems also wie in Celle; aber auch noch nicht die später gebräuchliche Lösung, nach der die unvermeidlichen Sonderverhältnisse des Mittelteils zur Ausgestaltung eines in sich geschlossenen, bewußt abweichenden Risalits sich auswirken. Die niedrigen Flügelgebäude wiederholen in Form und Abmessungen die beiden untern Geschosse des Hauptbaus; darüber, als eine Art Kranzgesims, das seltsame Motiv einer rings umlaufenden, vorgeblendeten Balustrade (vgl. Ryswijk, s. oben, S. 67).

Wir sind für den Überblick über die profane Fassadenbildung ausgegangen von den germanischen Niederlanden als von einem besonders ergiebigen Schauplatz der klassischen Stilrichtung. Im Verfolgen der barocken Gegenströmung dieser Periode gelangen wir zum Schluß nach den Niederlanden zurück, aber in deren südliche, schon dazumal politisch wie kulturell stark romanisch infizierte Hälfte, in das heutige Belgien. Es tritt hier freilich, in fühlbarstem Gegensatz zu Holland, die weltliche Bautätigkeit hinter der kirchlichen sehr zurück. Die von Spanien eingesetzten Regenten haben all ihre Mittel dem Kirchenbau zugewendet; aber auch der Landadel begnügte sich — wie die Durchsicht von Le Roys Kupferstichwerk „Theatrum profanum Brabantiae“ (1692) sozusagen statistisch erkennen läßt — von



59. Prag, Palais Czernin, 1670 ff. (Phot. Stoedner, Berlin)



60. Brüssel, ehem. Torhaus des Klosters
der „Dames blanches de Jericho“
(nach Colinet)

seltener Ausnahmen abgesehen, mit gelegentlicher, partieller Aus- und Umgestaltung der ererbten mittelalterlichen Schlösser. Dagegen finden wir in den privaten und zünftischen Bauten der reichen Handelsstädte und in einigen stattlichen Klosteranlagen Zeugnisse für die äußere Ausgestaltung des Profanbaus in dieser Blütezeit des flämischen Barock.

Die schmalen, hochgebauten Fronten städtischer Liegenschaften erscheinen oft nur wie eine Art Rahmengerüst um die Fenster herum, die im Interesse möglichst reichlicher Lichtzufuhr den größten Teil der Fassadenfläche in Anspruch nehmen. Aber auf dieses aus Stützgliedern und Stockwerkgesimsen zusammengefügte Gerüst drängt sich nun der allerreichste Dekor zusammen, mit jenen gehäuften, derbkantigen Profilierungen und volutenartigen Schnörkelwülsten, die den flämischen Barock kennzeichnen. Reichgegliederte Portaleinfassungen und -überdachungen — üppige Weiterbildungen des schon in der Übergangsperiode angetroffenen Typus der „Span’schen Deurkens“ — treten als Hauptzierstücke stark hervor, oft bis ins zweite Geschoß emporragend oder dort mit einem gleichfalls formenreich verbrämlten Balkonfenster verknüpft; über allem aber, durch die freibewegte Silhouettenwirkung den ganzen Aufbau beherrschend, der Giebel mit seinen schwungvoll sich auswerfenden, und aufrollenden, bald rund geschwellten, bald kapriziös gebrochenen Umrißformen. Also eine vorwiegend von der Dekoration geleitete Architektur, wie wir sie schon in einer kleinen Gruppe deutscher Bauten (s. o. S. 60/1) antrafen. Doch

beachte man: der Ohrmuschelstil jener deutschen Bauten behält auch in seiner Übertragung auf die steinerne Hausfassade die Zierlichkeit und das enggedrängte Schnörkelwesen der hölzernen Schmuckgebilde, aus denen er sich herleitete; die Voluten- und Kartuschenmotive der belgischen Barockfassaden aber sind in einer wirklich architektonischen, nämlich klar gegliederten, breiten und kraftvollen Art komponiert und in den ganzen Fassadenaufbau eingeschmolzen, also daß die Erinnerung an Ornamentstich und Schreinerarbeit hier ausgeschlossen bleibt. Und doch sind es auch hier graphische Vorlagen — allerdings Vorlagen, die selbst architektonischen Charakter tragen —, die schon erwähnten Rubensschen Kupferstichpublikationen der „Palazzi di Genova“ und des „Introitus Ferdinandi“ (s. S. 58), denen die flämischen Baumeister die entscheidenden Anregungen für ihre Fassadenentwürfe verdanken.

Beispiele: Das (nicht mehr vorhandene) Zunfthaus der Schreiner in Brüssel von 1640, Originalriß des Architekten J. P. Mercx bei Colinet a. a. O. I. 68/70; ebenda I 49—51 und II 71, zwei jetzt gleichfalls verschwundene Brüsseler Klosterbauten von elegantester Pracht: das Torhaus des Dames-Blanches-Konvents und das Hospiz von St. Michel (Abb. 60). Der schönste erhaltene Bau ist das von dem Maler J. Jordaens 1641 erbaute Haus in Antwerpen, mit prächtig dekorierter Mittelpartie und einer mit Statuensmuck kolossalen Maßstabs versehenen Portalanlage an der Gartenfassade (Abb. bei Graul, Alt-Flandern Taf. 56; ebenda

Taf. 51—58, die Abb. einiger anderer Hausfassaden und Fassadenteile dieser Zeit. Endlich Schloss Beaulieu bei Brüssel mit energisch akzentuiertem Mittelrisalit und schlanken Ecktürmen, bei Le Roy l. c., Taf. B 5 und ebenda Taf. C 37, Schloß Laer bei Antwerpen.

Wir werden weiter unten in rückschauender Übersicht die Beobachtungen zusammenzufassen suchen, die sich an der Außengestaltung des Profanbaus dieser Periode ergeben haben; zunächst aber ist es nötig, daß wir die parallelen Erscheinungen der gleichzeitigen kirchlichen Bautätigkeit in einer kurzen Umschau durch die verschiedenen Gebiete des germanischen Länderkomplexes aufnehmen und registrieren.

Auch hier treten die zwei parallelen Stilströmungen, die barocke und die klassizistische — über deren Richtung und Wesen einiges Grundsätzliche am Schluß dieses Kapitels folgen soll — deutlich auseinander. Und zwar läßt sich ganz allgemein sagen, daß der Kirchenbau in katholischen Ländern, unter Vorantritt der Jesuiten und der anderen in Rom zentralisierten Ordensgenossenschaften fast ausschließlich und überall den Barockstil bevorzugt; während die protestantischen Kirchenbauten, in den nicht häufigen Fällen, wo sie überhaupt eine reichere künstlerische Durchbildung erfuhren, mit den strenger, schlichteren Formen des Klassizismus den Kultus zu umrahmen pflegen. Dabei war offenbar das Vorbild des protestantischen Holland, das als hauptsächliche Pflegestätte des Klassizismus auch den ganzen Norden Deutschlands mit Baumeistern versah, vor allem von Bedeutung.

Wir beginnen unseren Rundgang zunächst da, wo wir bei der Betrachtung des weltlichen Außenbaus zuletzt verweilen, in Belgien. Weit mehr als die profane Baukunst stand hier, wie schon bemerkt, die kirchliche im Flor. Vor allem dank dem aus religiösen wie politischen Gründen gleich angeregten Baueifer, den die Regenten dieser dem katholischen Glauben und damit der spanischen Oberhoheit eben erst zurückgewonnenen Provinzen hier entfaltet haben. Erzherzog Albrecht und seine Gemahlin Isabella sollen während der Dauer ihrer Regentschaft (1592—1633) in Belgien nicht weniger als 400 kirchliche Gebäude neu errichtet oder wiederhergestellt haben, und ihr Nachfolger, Erzherzog Ferdinand führte auch in diesem Sinn ihre Politik weiter. Durchgreifender als bei den weltlichen Bauwerken offenbart sich an den Fassaden der belgischen Kirchenbauten vom ersten Anfang der Periode ab der Fortschritt des barocken Stilempfindens.

So bietet schon die 1620—24 errichtete Brüsseler Augustinerkirche von Coeberger in ihrem Fassadenbild (Abb. bei Gurlitt p. 9) eine ausgesprochen barocke Abwandlung der vor kaum 5 Jahren entstandenen Fassade der Jesuitenkirche aus derselben Stadt (s. Braun l. c. 126): massivere, derbere Bildung der Stützenglieder, eine vollere, geschmeidiger ineinandergefügte Dekoration, zerrissene, statt geschlossener Giebelaufsätze über beiden Geschossen der Mittelpartie und andere Neuerungen in der Formengebung. Dieselbe Erscheinung in noch deutlicherer Ausprägung und mit noch energischer betonter Hochstrebigkeit an der Jesuitenkirche in Brügge (Fassade 1635/41 von P. Huyssens, Abb. bei Gurlitt, Histor. Städtebilder XII,



61. Köln, S. Maria in der Schnurgasse
(nach Kstd. Rheinprovinz)



62. Paderborn, Franziskanerkirche und Kloster
(Phot. Stoedtner, Berlin)

Lüthgen, Belg. Baudenkmäler Taf. 78) und, in einem kleineren, sehr reich und elegant durchgeführten Beispiel, das zerstörte Kirchlein des Brigittinenklosters in Brüssel, angeblich 1662, wahrscheinlich aber erst um 1680 entstanden. (Aufriß bei Colinet a. a. O. II, 61.)

Die besonderen Eigentümlichkeiten der belgischen Barockfassaden, derbe, stark ausladende Gliederungen und schwellende Üppigkeit der Dekoration, lassen sich in ihrem Einfluß auf die angrenzenden Nachbargebiete, nach Süden wie nach Westen hin verschiedentlich weiter verfolgen.

So sind z. B. die Fassaden von St. Marie in Nevers und der Jesuitenkapelle in Cambrai nichts anderes als Auszüge aus dem Fassadenprospekt der Löwener Jesuitenkirche (vgl. Brinckmann S. 199 und seine Abb. 203 und 223); und ähnlich steht es mit dem Kölner Kirchlein St. Maria in der Schnurgasse (1677—82, Abb. 61), das die flämischen Motive in etwas trockenerer, schwerfälliger Art wiederholt, und einem als später Nachzügler hier anzuführenden kleinen westfälischen Bau, der Michaelskirche in Paderborn (1696, Kstd. Westfalen, Padbn. Taf. 74). Vgl. ferner einzelne Wiener Kirchen u. S. 83/4.

Im übrigen wird in diesen westdeutschen Gebieten höherer Aufwand seltener dem Außenbau als der inneren Ausstattung der Kirchen zuteil, wo aber wiederum, in den oft kolossalen Anlagen der Hochaltäre (vgl. besonders die Jesuitenkirchen in Köln und Paderborn), das Vorbild jener belgischen Kirchenfassaden oder einfach der auch dort enorm mächtig ausgestalteten Altarbauten — nicht selten durch den persönlichen Einfluß flämischer Meister direkt vermittelt — sich zur Geltung bringt.

Dagegen bewegt sich hier die Fassadenanlage fast durchweg in verhältnismäßig schlichten Formen und vielfach noch in auffallend engem Anschluß an die altgewohnten Ausdrucksformen der Spätgotik. Dies gilt nicht allein für die meist sehr schlanken Verhältnisse des ganzen Aufbaus — wie sie auch an manchen belgischen Fassaden uns schon auffielen — sondern ebenso für die Behandlung zahlreicher Einzelheiten.

Bl. 28). Ähnlich auch die Fassade des Grand Beguinage in Mecheln (1629—38).

Neben solchen rein italienisch gearteten Schöpfungen tritt in einer anderen Gruppe von Kirchenfassaden das flämische Element mit seiner üppig quellen Zierlust in den Vordergrund. So bei S. Loup in Namur, gleichfalls einem Jesuitenbau (1631—43 von P. Huysens), wo schon die mit Bossenquaden durchsetzten Pilaster die Verwandtschaft mit weltlichen Fassadenanlagen des belgischen Barock deutlich werden lassen. Es folgen dann, nach der Jahrhundertmitte, die zwei glänzenden Prunkstücke dieser Denkmälergruppe, die Jesuitenkirche S. Michel zu Löwen (1650—66 von P. Hesius, nicht wie oft angegeben, von Faydherbe) und die Beguininnenkirche in Brüssel (1657—76; beide abgebildet bei Graul, Alt-Flandern S. 75). An der beidemal, wie bei der erwähnten Brügger Kirche überaus hoch emporgetriebenen Fassadenwand springen Gliederungs- wie Schmuckformen mit stärkstem Reliefgrad vor; pflanzliche Ziermotive, in Brüssel aber vor allem der schnörkelhafte Aufputz geschweiften, gebrochener, ausgezackter Profilierungen und Rahmenglieder verleihen dem Ganzen diese unverkennbar flämische formenreiche Üppigkeit der Erscheinung, von der eben die Rede war. Ähnlich die 1670—77 in ihrer untern Hälfte ausgeführte Fassade der Jesuitenkirche S. Pierre in Mecheln (Abb. bei

Bei der im Eingang der Periode und an einem Hauptschauplatz gotischer Baukunst errichteten Kölner Jesuitenkirche Mariä Himmelfahrt (1618—27, Braun l. c. Taf. 5) darf es uns nicht wundern, ein nur mit barocken Einzelheiten (Pilastergliederung der Strebe Pfeiler, Gebälke, geschweifte Giebelabschlüsse der Portale und Statuennischen) durchsetztes, sonst aber rein gotisches Fassadenbild anzutreffen, das überdies durch zwei, in romanischen Formen gehaltene, seitlich vortretende Glockentürme eingefasst wird. Aber der ganze Charakter dieser Komposition, wie namentlich deren dominierendes Mittelmotiv, das hohe, mit Stab- und Maßwerk zierlich gefüllte Spitzbogenfenster, wird im wesentlichen beibehalten auch bei einigen führenden Fassadenbauten, die gegen Ausgang der Periode, ja sogar zum Teil erst nach deren Ablauf als Nachzügler des frühbarocken Übergangsstils errichtet wurden. So an der stattlichen Hallenkirche der alten, im 30 jährigen Krieg verwüsteten Benediktinerabtei Siegburg bei Bonn (1650—67) und bei den drei großen Jesuitenkirchen in Coesfeld (1675—86), Paderborn (1682—86) und Bonn (1687—94); Abbildungen bei Braun Taf. 7 d, 10 a und S. 181. Unter den letztgenannten bietet immerhin wenigstens die eine, die Paderborner Fassade, statt der bloß in Einzelheiten modifizierten Nachbildung, eine entschieden barocke Abwandlung des Kölner Archetypus. Von diesem ist nur das große, jetzt rundbogige, Maßwerkfenster übernommen; die Fassade als Ganzes ist eine völlig anders angelegte Komposition: nicht mehr vertikal gerippte Verschalung eines gotischen Raumgebildes, sondern selbständig organisierte, in sich gefestigte Stirn- und Schauwand, deren flächiger Wandcharakter ebenso durch die geringe Ausladung der Pilaster und die rahmenartige Gliederung der dazwischenliegenden Mauerteile, wie durch den ganzen Aufbau mit dem über hoch emporggeführten Seitenschiffen durchlaufenden, kräftig dominierenden Horizontalgesims zum Ausdruck gebracht wird.

Gänzlich frei von allen Nachwirkungen der einheimischen Gotik erscheinen in diesen Gegenden, außer den erwähnten Ablegern des flämischen Barock, nur die Fassaden von drei kleineren Bauten: die 1629 errichtete, aber noch durchaus der Spätrenaissance angehörende des Karmeliterkirchleins im Dau in Köln (Abb. bei Renard, Köln S. 182); sodann S. Andreas, die Kirche der Düsseldorfer Jesuiten (1622—29) und die Franziskanerkirche in Paderborn (1668—70, Abb. 62). Beide verwenden dasselbe einfache italienische Schema einer dreiteiligen, in zwei Geschossen sich aufbauenden Giebelwand. Nur daß bei dem späteren Bau allen Gliederungen jene schwere, lastende Wichtigkeit verliehen ist, wie sie die dem Hochbarock zustrebende Entwicklungsphase durchweg kennzeichnet.

Dem flämisch-niederdeutschen Kunstgebiet liegt auf der entgegengesetzten Seite der germanischen Welt ein zweiter, noch belebter Schauplatz frühbarocker Architektur gegenüber. Die österreichischen Lande — auch sie, wie Flandern, dem Katholizismus unter härtesten Kämpfen zurückgewonnen — sahen jetzt, zur Befestigung und Verherrlichung der alten, neu aufgerichteten Glaubensideale einen Kirchenbau nach dem andern aus dem Boden wachsen, Kultstätten vor allem für die zur inneren Mission, Jugenderziehung und Seelsorge neu eingepflanzten Ordensgenossenschaften der Jesuiten, Karmeliter, Paulaner, Serviten usw. Die Schlacht am Weißen Berge, 1620 und das darauffolgende kaiserliche Edikt, das den Protestantismus in ganz Österreich heimatlos machte, gaben das Signal zu diesem ungewöhnlichen kirchlichen Baueifer, der durch die zielbewußte Munifizenz Ferdinands II und Ferdinands III immer von neuem entfacht und nachhaltig gefördert wurde.

Noch heute besitzt namentlich das Stadtbild Wiens, aus dem die Profanbauten jener Zeit größtenteils verloren gingen, beinahe alle größeren Kirchenbauten dieser Periode in einer gerade in ihrer äußeren Erscheinung meist kaum veränderten Gestalt. Und diese Kirchenfassaden zeigen, frühzeitiger und stärker als der Profanbau desselben Zeitabschnitts, den allmächtigen Einfluß südländischer Vorbilder, der hier ebenso sehr durch die Bauherren, meist aus Italien oder Spanien herberufene Ordensgeistliche, wie durch den starken Anteil der in Österreich gewohnheitsmäßig zuwandernden italienischen Werkmeister und Bauhandwerker sich erklärt. In einzelnen Fällen allerdings erscheint der italienische Barock, in der gleichfalls durch äußere Beziehungen vermittelten abgeleiteten Ausbildung, die er in den uns bereits bekannten belgischen Kirchenbauten erfahren hatte.

Die wichtigsten, auch in erreichbaren Abbildungen zugänglichen Denkmäler sind: in Wien, die Kirche St. Johann Baptist in der Taborstraße, 1624; die Karmeliterkirche S. Theresa in der Leopoldstadt,

Fassade 1637/8; die ehem. Jesuiten- oder Universitätskirche S. Franz Xaver, 1628—31; die Schutzengelkirche des ehem. Paulanerklosters, 1629 ff.; die Dominikanerkirche, deren 1631 errichtete Fassade um 1670 stark überarbeitet wurde; die Schottenkirche auf der Freieung, 1638—41; die Servitenkirche in der Rossau, 1653—70; die ehem. Jesuiten- jetzt Pfarrkirche „Zu den Neun Chören der Engel“ am Hof, 1662/3; die Kirche der Ursulinerinnen an der Johannesgasse, 1665. (Alte Ansichten in Sal. Kleiners „Wahrhaftige Abbildung aller Kirchen und Klöster der . . . Stadt Wien“, 33 Kupferstichtafeln in querfolio, Augsburg 1724; vgl. auch Jos. Dernjač, Die barocken Kirchenbauten Wiens im 17. u. 18. Jahrh., Ztschr. des österr. Ingen. u. Architektenvereins 1905.) Ferner die Marienkirche in Altbunzlau, 1617—23 (Abb. in Kstd. Böhmen XV, 78); die Jesuiten- jetzt Garnisonkirche in Königgrätz, 1654—66 (ebenda XIX 109); die Salvatorkirche des Jesuitenkollegs in Prag, 1659 (Gurlitt l. c. 25); die Jesuitenkirche in Klattau, ca. 1660—79, Archit. Domen. Orsini (Kst. Böhmen VII, 87); sodann in Brünn die Thomaskirche, ca. 1665 und die Kirche des Obrowitz-Stiftes, 1662—68 (Prokop, Mähren IV, 1023, 1036 u. 1037); die Wallfahrtskirche Turas, 1666 (ebenda 1044) und die Kirche auf dem Heil. Berge bei Olmütz, 1669—79 (ebenda 1042); endlich die Kreuzherrenkirche S. Franz Seraphicus in Prag, 1671—88 (Neuwirth, Prag p. 102).

Der oben erwähnte niederländische Einfluß zeigt sich namentlich an der Wiener Karmeliterkirche, deren Fassade mit dem steil emporgerecten dreistöckigen Mittelteil und dem stark bewegten Umriß der seitlichen Anläufe wie eine vereinfachte Variante der Löwener Jesuitenkirche erscheint. Aber auch bei den durch italienische Vorbilder bestimmten Fassadenanlagen durchkreuzen sich die italienischen Motive fast überall mit einzelnen Elementen zum Teil flämischer, namentlich aber unmittelbar einheimischer Provenienz. Hieraus erklärt sich z. B., daß neben den turmlosen die von zwei Türmen eingefassten Fassadenfronten stark überwiegen; ein Typus, den Italien nur vereinzelt und bei breitgedehnten Anlagen verwendete, während er im deutschen Kunstgebiet, wohl im Anschluß an romanische oder gotische Denkmäler und Baugewohnheiten und daher in einer, in der ersten Hälfte der Periode auffallend schlanken, Proportionierung überaus häufig auftritt. — Vgl. auch oben S. 31, der Salzburger Dom. Die im deutschen Formgefühl ererbtermassen heimische Tendenz zu vertikaler Streckung der Verhältnisse überträgt sich aber auch auf die nach italienischer Art turmlosen Fassadenbilder, und nun ermöglichen die schlanken Pilasterintervalle nicht, wie an den italienischen Originalwerken, eine ebenmässige, einheitlich geschlossene Durchdringung der Wandteile durch große Fenster oder Nischenmotive; man hilft sich durch Weglassen oder hohes Hinaufschieben dieser Motive (wie an der Wiener Dominikanerkirche) oder damit, daß man sie, in ängstlich verkümmelter Gestalt, zu zweien oder gar zu dreien übereinander in die hohe Pilasterordnung einfügt (s. Altbunzlau, Wiener Jesuitenkirche, S. Johann-Baptist, S. Ursula u. a.).

Nach der Mitte des Jahrhunderts allerdings macht sich mancherorts eine Entwicklung geltend, die über solch unvollkommene Anlehnung zu freier, selbständiger Verarbeitung der südländischen Anregungen hinführt. Man vergleiche, um sich dieses Fortschreitens und seiner Ergebnisse bewußt zu werden, einzelne Fassaden der ersten Hälfte der Periode, wie Altbunzlau, die Universitätskirche und die Schottenkirche in Wien, mit der Prager Salvatorkirche und den zweitürmigen Fassaden in Königgrätz und Klattau, und man wird finden, daß die innerhalb eines jeden Typus vollzogene Abwandlung bis zu fast gegensätzlichem Charakter und Ausdruck gelangt ist: An Stelle des hager Gestreckten breit entfaltete, vollsaftige Körperlichkeit, anstatt des nur koordinierten, ausdruckslosen Neben- und Übereinander gleichwertiger Motive eine rhythmisch geklärte Gruppierung, wo vor allem der Mittelpartie unmittelbar wirksame Akzente verliehen sind, durch stärkeres Vortreten, kraftvollere Gliederung — gekuppelte und gebündelte Pilaster — und reichere Dekoration.

Eine auch für die zukünftige Entwicklung bedeutungsvolle Sonderstellung gebührt der Fassade der Wiener Pfarrkirche Am Hof. Hier ließ die spezielle Aufgabe, eine vorhandene gotische Kirche mit einer neuen Stirnwand zu verkleiden und an diese Kirche das Profeßhaus der Jesuiten anzubauen, eine malerisch bewegte Gruppenkomposition entstehen, die geradezu als Vorstufe für spätere hochbarocke Schöpfungen dieser Art gelten darf (s. oben Abb. 11). Zugleich aber brachte die hier erstmals versuchte einheitliche Verknüpfung einer Kirchenfassade mit dem Baukörper eines monumentalen Wohngebäudes — was an sich schon die Vorwegnahme späterer Errungenschaften bedeutet — für den Aufbau der Kirchenfassade eine wichtige neue Anregung. Das bis dahin durchweg und auch in der Folge noch eine Zeitlang vorwiegend verwendete Aufbauschema von zwei gleichhohen Hauptgeschossen

mit Giebelgeschoß ist hier ersetzt, auch in der vertikalen Abfolge und Abstufung der Stockwerke, durch das neue, hochbarocke Prinzip rhythmischer Gruppierung: Ein einziges, überragend hohes Hauptgeschoß erhält die Zentralstelle zwischen einem sockelartig niedrigen Untergeschoß und dem bekronenden Giebelaufbau. Die neue Idee dieser Komposition: Herabdrückung des Erdgeschosses zu sockelartiger Erscheinung und Funktion, und darüber ein durch Kolossalpilaster gegliederter, frei aufsteigender Oberbau mit einer kräftigen Bekrönung als drittem Glied, ist aber nichts anderes als was wir bereits in den meisten Fassaden der gleichzeitigen Palastbauten Österreichs angetroffen haben (s. oben S. 77). Die Vermittlung vollziehen bei dem Wiener Jesuitenbau die diesem Schema direkt entsprechenden Fassadenteile des Professorehauses, deren Aufbau auf die von ihnen eingerahmte Kirchenfront übertragen wurde.

Das hier gefundene überraschend Neue bleibt vorerst vereinzelt, aber doch nicht ganz ohne Nachfolge. In zwei mährischen Kirchenbauten der 1660er, 70er Jahre, der Obrowitzer Stiftskirche bei Brünn und der gleichfalls oben angeführten Olmützer Fassade finden wir Seitenstücke zur Pfarrkirche am Hof, bei denen der entscheidende Grundzug der Wiener Komposition, sockelartige Behandlung des Erdgeschosses — in Obrowitz überdies auch, wenigstens im Giebelgeschoß, das Zurücktreten der Mittelpartie zwischen den hier als Türme ausgestalteten Seitenteilen — wiederkehrt; und zwar, ohne daß in diesen beiden Bauten eine anstoßende Palastfassade die Annahme des neuen Aufbauschemas veranlaßt hätte. Offenbar war also für diese Bauten der Eindruck des Wiener Vorbildes maßgebend.

Gegenüber der reichen Ausbeute aus der österreichischen Bautätigkeit findet sich, wenn wir sodann das ganze südliche Deutschland und die Schweiz durchgehen, aus diesem Zeitabschnitt nur eine beschränkte Anzahl kirchlicher Fassaden von irgendwie bemerkenswerter Durchbildung zusammen.

Zunächst 3 Jesuitenkirchen: wovon die in Burghausen (Braun II, Taf. 5 c) und in Innsbruck im Anfang der Periode (1627—32), diejenige in Luzern fast 40 Jahre später (1666—75; Braun, Taf. 8) entstanden ist. Sodann die Stiftskirche in Kempten (1652 ff.), die ehemalige Karmeliterkirche in München, 1657—60 (um 1800 total umgebaut; Abb. nach altem Stich in „München und seine Bauten“ S. 113) und die Theatinerkirche S. Cajetan in München, von der wir die in der späteren Ausführung abgeänderten Fassadentwürfe ihrer ersten Bauleiter Antonio Barella (1663) und Enrico Zuccalli (1667—70) in Betracht ziehen müssen (Abb. 63 u. Paulus a. a. O., Abb. 18, 38, 45); endlich zwei Würzburger Ordensbauten, die Karmeliterkirche (1667/8) und Stift Haug (1670 ff.; Abb. Kstd. Bayern III, 12 p. 201, 245). Auch hier ist, wie



63. München, Theatinerkirche, Fassadenentwurf Zuccallis (nach Paulus)



64. Würzburg, Stift Haug, 1670 ff. (Phot. Seemann)

bei der Theatinerkirche der Architekt ein Italiener, Antonio Petrini, während bei den erwähnten Jesuitenkirchen deutsche Ordenspatres, bei der Münchner Karmeliterkirche der Konstanzer Asper, und in Kempten Michael Beer aus der nachmals vielfach hervorgetretenen Bregenzer Baumeisterfamilie die Bauleitung hatten. Dieser nationale und zugleich stilistische Gegensatz tritt — wie wir ihn oben bei den Profanbauten bemerkten — auch hier deutlich genug in Erscheinung. Schwerfällige, harte, nur wie äußerlich aufgeheftete Gliederungen, zwischen denen immer viel unbelebte Mauermaße stehen bleibt, kennzeichnen die noch wenig geschulte, ungewandte, weil traditionslose Kunstweise der einheimischen Meister. Die späte Fassade der Karmeliter in München wirkt mit ihrer aus dünnen Pilastern und Rahmenbändern lose zusammengefügte Gliederung und dem isolierten Prachtportal wie eine Komposition aus dem Übergangsstil des Jahrhundertanfangs; die Innsbrucker Kirche läßt in unbegreiflicher Ignorierung der elementarsten rhythmischen Forderungen ihre Mittelpartie in zwei — statt drei — Achsen sich spalten. Diese Lösung, wie der hier und auch in Kempten gewählte horizontale, balustradenbekrönte Abschluß des Mittelteils zwischen den Türmen, deutet an, daß in Ermangelung geeigneter Vorlagen, wohl die Übernahme und ungeschickte Adaptierung von Vorbildern der Profanarchi-

tektur die Anlage dieser Kirchenfassaden geleitet hat.

Etwas von der kahlen, schwerfälligen Flächenhaftigkeit der einheimischen Bauten scheint aber auch in die von italienischer Hand entworfene Stift-Haug-Fassade in Würzburg hinüberzuspielen, deren dreigeschossiger, von zwei wuchtigen Türmen engumfaßter Aufbau wohl auf einer Konzession an lokale, romanische Gewöhnung (vgl. den Würzburger Dom) beruht (Abb. 64). Doch beachte man — im Vergleich etwa zu Kempten — wie der Architekt von Stift Haug, Petrini, die ihm an sich fremde und zuwiderne Komposition wenigstens einigermaßen mit italienischem Gefühl zu durchdringen, die ungefüge Mauermaße durch kräftige Gliederungsmotive zu bändigen und zu beleben sich bemüht hat. So ist aus den beiderseitigen, harmonisch verschmolzenen Ingredienzen ein kraftvolles, von bodenständiger Eigenart getragenes Werk entstanden. Rein italienisch, aber auch mehr dem älteren, schweren Frühbarock Italiens entsprechend, die kleinere, turmlose Fassade der Karmeliter- oder Reuererkirche in Würzburg, gleichfalls von Petrini. Ein gleichbedeutendes Gegenstück zu Stift Haug in rein italienischer Ausprägung finden wir in der Münchener Theatinerkirche. Barellas Entwurf sah beim Baubeginn (1663) eine fünfteilige, zweigeschossige Front vor, ungefähr in der Art von S. Andrea della Valle, der Mutterkirche des Ordens, mit Halbsäulen im Mittelteil und üppigem, fast überladenen Dekor großer Statuennischen und reichumrahmter Reliefbilder. Die seitlich angeschobenen Türme, schon unter Barellas Bauleitung in Aussicht genommen, sind erst durch seinen Nachfolger Zuccalli begonnen worden; im Zusammenhang des von ihm (1676 ff.) neu bearbeiteten Gesamtentwurfs (Abb. 63), der das Fassadenbild alles schwerfälligen Prunkes entkleidete, um schon dadurch die jetzt vor allem erstrebte straffe Geschlossenheit und Kraft der Gliederungen zu steigern. Trotz einzelner späterer Umgestaltungen bewahrt der Bau noch heute in seinen Hauptlinien den Charakter von Zuccallis Redaktion.

Über die Außengestaltung der protestantischen Kirchenbauten ist kaum etwas Positives zu sagen. Werke von der auch äußeren Prunkhaftigkeit der Kirchen von Bückeburg und Wolfenbüttel (s. o.) fehlen dieser Periode völlig. Wohl kam man mancherorts in der Plangestaltung und Innenanlage über die Entwicklungsstufe der Übergangszeit ein gutes Stück hinaus, während die äußere Erscheinung auch der umfangreichen und verhältnismäßig aufwändigen Bauten — wie der Katharinenkirche in Frankfurt a. M. (1678–80) u. a. — den Charakter größter Schlichtheit, um nicht zu sagen Formlosigkeit, bewahrt und sich in einer durchaus konservativen Formgebung bewegt. Darum wird auch die oben erwähnte

Vorliebe der evangelischen Bauleiter für die klassizistische Stilrichtung in der Formengebung nur selten deutlicher erkennbar.

An Beispielen kirchlichen Außenbaus wüßte ich aus dem ganzen protestantischen Deutschland nur einige vereinzelte Werke anzuführen, die über das eben angedeutete Niveau sich wenigstens einigermaßen emporheben.

Dazu gehört im südlichen Deutschland die Augsburger Kreuzkirche (1653 ff. von J. J. Krauß). Der Baukörper, in unbegreiflicher Gefühllosigkeit der unregelmäßig schiefwinkligen Gestalt der Liegenschaft folgend, zeigt in der freilich sehr schlichten Gliederung der Außenmauern durch flach rustizierte Ortsteinecken, umlaufendes Gesimsband in Höhe des Emporenbodens, mit querrchteckigen Fenstern darunter, rundbogigen Ohrenfenstern darüber, wenigstens Ansätze zu neuer Organisation. Die Eingangsfront bekrönt ein flach geschwungener Giebel mit im Scheitel vorkragendem keckem Dachreiter. Die hier beobachtete, der Emporenanlage des Innern entsprechende Gliederung der Außenwände findet sich übrigens schon an der Kirche des sächsischen Ortes Kürbitz (1624/6), wo die Fenster und die von frühbarocker Derbheit durchdrungenen Gesimse noch gotische Formbildung bewahren. In der Gesamterscheinung des Baukörpers ein bedeutendes Streben nach zentralisierender Gruppierung der einzelnen Bauteile um den Kernbau des Langhauses (Näheres s. unten).

Einen beachtenswerten — und wie es scheint bisher übersehenen — Kirchenbau fand ich in der Bergstadt Zellerfeld im Oberharz. Im Innern durch neueren Umbau total verändert, bringt das Äußere dieser 1668 erbauten Kirche eine interessante Abwandlung des Wolfenbütteler Vorbilds. Das rechteckige, chorlose Langhaus durch pilasterartig gestaltete Strebeböcker, sowie ringsumlaufendes hohes Sockelgesims und flaches Friesband unter dem Dachrand gegliedert. Spitzbogige Maßwerkfenster in rechteckigen, horizontal überdachten Rahmen. Die in der Mitte der Langseiten querhausartig ausspringenden Anbauten haben wohlgegliederte, durch Ortsteinbänder eingefasste Fronten, darin ein klassisch übergiebeltes Portal, vierteiliges Fenster darüber, bekrönt von einer Attika mit untersetzter Pilasterordnung und kleinen Rundbogenfenstern. Die im Aufbau dieses Kirchenäußern auftretenden klassizistischen Züge — die freilich erst wenig über die Übergangsstufe barockisierender Spätrenaissance hinausgegangen — leiten uns weiter zu dem vollentwickelten Klassizismus des letzten, hier aufzuführenden Bauwerks, der kleinen ostpreußischen Dorfkirche in Lappinen (Abb. Kstd. O.-Preußen V, 74). Vermutlich nach einem Entwurf Philipps de Chieze, von dessen Witwe — einer geborenen Gräfin Waldburg — gestiftet, trägt dieser 1674 ff. errichtete achteckige Zentralbau fein gezeichnete toskanische Pilaster auf jeder Ecke, und in den Wandflächen, zwischen den ringsumlaufenden Horizontalgliederungen eines Sockel- und Kämpfergesimses rundbogige Fenster in rechteckigen Rahmen. — Verwandte, etwas vollere Formen besitzt, nebenbei bemerkt, ein kleiner katholischer Bau Westfalens, die von P. Pictorius erbaute achteckige Wallfahrtskapelle in Telgte (Alt-Westfalen, Taf. 111).

Sie weist uns hinüber in die Heimat dieser ganzen klassizistischen Stilrichtung, nach Holland, wo, neben dem oben geschilderten Profanbau dieses Charakters, der protestantische Kirchenbau in diesen Jahrzehnten nach offiziell beschlossener Annahme des kalvinischen Bekenntnisses durch die Synode von Dordrecht (1619) eine kaum minder ergiebige Förderung fand als der katholische im angrenzenden Belgien. Ebenso wie an den Fassaden der weltlichen Gebäude entwickelt sich der strengere, großlinige Stil auch beim Außenbau der Kirchen erst allmählich aus einer etwas spielerisch zielrünstigen Ausdrucksweise, wie sie z. B. noch die 1620—30 entstandenen letzten Kirchenbauten, die Noorderkerk und die Westerkerk in Amsterdam, beherrscht.

Man sehe nun, wie der durch die Westerkerk vorgebildete Anlagetypus in zwei späteren Werken, der Neuen Kirche im Haag (1649—56, Abb. 65) und der (nur in Abbildungen überlieferten) Waard-Kirche zu Leyden, (1662, Abb. bei Galland 283) sich äußerlich umgeformt hat: schlichte Pilaster — Hausteine vor Ziegelmauerwerk —, im Haag von eleganter Schlankheit, in Leyden etwas untersetzter, durch fein profiliertes Gebälk unter sich wie mit den Fenstern und Wandstücken in klar geordneten Konnex gebracht, bestimmen hier die Außenerscheinung, an Stelle der isolierten, noch ganz von der Vorstellung von Strebeböckern beherrschten Halbsäulen, die mit ihren barocken Bekrönungen die Westerkerk umstehen. Dasselbe Streben nach einer, zwar meist ziemlich schlichten, jedoch kräftigen und übersichtlich organisierten Außengliederung zeigt sich auch bei den anderen namhafteren Kirchenbauten. Z. B. bei der Leydener



65. Haag, Nieuwekerk, 1649—65
(nach Weißman)

Marekerk Arents van s'Gravesande (1639), Abb. bei Weißman S. 356), die man mit dem reichlich zehn Jahre früher entstandenen Entwurf einer gleichfalls achteckigen Kuppelkirche von Corn. Danckerts (Abb. bei Galland 288) vergleichen möge. Der freilich schon in dieser letzteren Komposition angebahnte regelstrenge Klassizismus hat in der Leydener Neubearbeitung desselben Motivs eine gesteigerte Fülle und schwungvolle Ausdruckskraft hinzugewonnen; und ein weiteres Fortschreiten in derselben Richtung, d. h. zu breiter, klassisch ausgereifter, stellenweise aber auch schon etwas akademisch nüchterner Sicherheit der Formgebung und Gesamtgliederung bieten die Kirchenbauten aus der Spätzeit der Periode, wie der von Adrian Dorsman 1668—71 ausgeführte Rundbau der Neuen Lutherischen Kirche in Amsterdam (Abb. bei Fritsch a. a. O., S. 463 und Weißman S. 391), sowie Stalpaerts Oosterkerk (1671) und Boumans Portugiesische Synagoge (1670) ebenda. (Abb. bei Weißman S. 384 und Bredius u. a., Amsterdam II, S. 168.)

Ein höheres architektonisches Interesse können, wie schon angedeutet, die Kirchen des evangelischen Bekenntnisses nur in ihrer Plangestaltung und Innenraumanlage in Anspruch nehmen. Und dieser Frage haben wir uns nunmehr in ihrem ganzen Umfang zuzuwenden.

Zunächst werden wir Umschau halten im Gebiet des protestantischen Kirchenbaus, unter dessen keineswegs zahlreichen Neuschöpfungen aus dieser Zeit doch einzelne wichtige Werke sich finden, erste Ausprägungen bedeutsamer Raumgedanken, durch die den reifen Lösungen der Periode des Hochbarock die Bahn geöffnet wurde.

Wir können gleich mit Holland den Anfang machen. Drei Raumtypen sind hier nebeneinander anzutreffen. 1. Die rechteckige, chorlose Anlage einer Predigtkirche basilikalen Charakters, mit hölzerner Spitztonne über dem Mittelschiff, um das sich an allen 4 Seiten Emporen in dreigeschossigem Aufbau mit säulenförmigen Stützen herumziehen. Vor der einen Schmalseite die Kanzel. Dies die Gestalt der Alten Lutherischen oder Remonstrantenkirche in Amsterdam, 1630—33, und ebenso, jedoch mit steinernen Kolossalsäulen um den Mittelraum und dahinter zurücktretender eingeschossiger Empore die Synagoge der Portugiesischen Juden (alte Ansichten beider Innenräume bei Peters, Stedenbouw II, 120, 121). Vorbild dieser Raumanlage war offenbar der berühmte Hugenottenbau des Temple von Charenton, d. h. dessen erste, später von De Brosse erneuerte Anlage (1603 ff., Abb. z. B. bei Geymüller, *Renaiss. in Frankreich* II, 607), in der der reformierte Kultus sich im Anschluß an das Muster der antiken, vitruvianischen Basilika ein ebenso zeitgemäß geformtes, wie seinen eigenen Bedürfnissen rein entsprechendes Heim geschaffen hatte. Interessanter und neuartiger jedoch als dieser von auswärts übernommene, ist der zweite, in Holland selbst ausgebildete Typus des Langhausbaus mit zentralisierender Tendenz. Hendr. de Keyzer hatte schon in seinem ersten Kirchenbau, der Amsterdamer Zuyderkerk (1603 ff., s. o. S. 45) diese Gattung vorbereitet, um sie sodann in der Westerkerk derselben Stadt, 1620—30, durch Emporführen der doppelten Querschiffarme in Mittelschiffhöhe konsequenter bis zu vollentfalteter Wirkung auszugestalten (ungenauer Größ. bei Galland S. 169; gute Aufnahme des Innern in der „*Archit. moderna*“, Taf. 14). Die etwas altertümliche Härte und Sprödigkeit, die aber auch diesem Raumgebilde noch anhaftet, überwand die Mitte des Jahrhunderts in den untereinander nahe verwandten Bauten der Neuen Kirche im Haag (1649—56 von Pieter Noorwits, Abb. 65; genauer Größ. und Innenansicht bei Peters I. c. II, 115, 116) und der unvollendet wieder abgebrochenen Waard-Kirche in Leyden (1662, Architekt Will. van der Helm, Größ. bei Galland S. 281). Beidmal bauchen sich die doppelten Querschiffarme, innen halbkreisförmig, nach außen polygonal aus dem rechteckigen Hauptraum vor — mit kleinen Vorhallenbauten zwischen sich —, ebenso sind im Haag die Langhausenden ausgestaltet; auch sind hier durch die sinnreiche Sparrenkonstruktion der Überdachung alle Innenstützen des Raums entbehrlich gemacht, so daß dieser in seiner geschmeidig ge-

formten Weite und Höhengliederung voll zur Wirkung gelangt. Die ihn allseitig umfangenden Halbkreis-schalen der Wandungen weisen in regelmäßigem Wechselspiel immer wieder auf den Mittelraum zurück und lassen im Grundplan wie im Aufbau ein vollkommen zentralisiertes Raumgebilde in verdoppelter, in der Mitte übereinandergreifender Gestalt zustande kommen.

Endlich die dritte, umfangreichste Gruppe, die reinen Zentralbauten, in denen das klassische Bedürfnis nach einer möglichst absoluten und unmittelbar einleuchtenden Regelmäßigkeit und Einheitlichkeit allein die volle Befriedigung finden kann. Die um dieser Vorzüge willen schon in der italienischen Renaissance vorwiegend durchgeprobten beiden Möglichkeiten kirchlicher Zentralanlagen, einerseits die Gestalt eines kurzarmigen griechischen Kreuzes, andererseits der kreisrunde oder achteckige Kuppelbau, haben denn auch im holländischen Klassizismus eine ganz besonders häufige Anwendung gefunden.

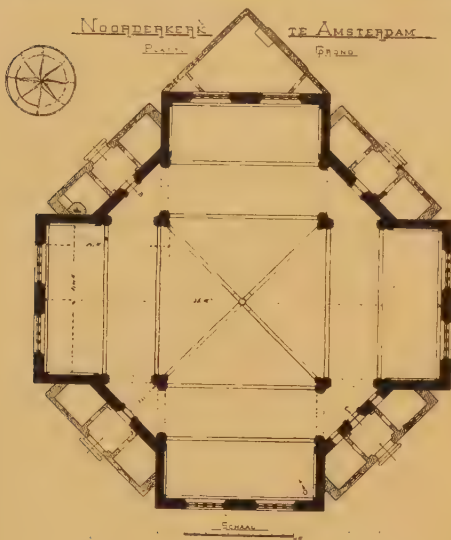
Als Prototyp der ersteren Form hat, nach neuerlicher Feststellung, die schon 1607–1610 entstandene Kirche der kleinen Hafenstadt Blokzijl an der Zuydersee zu gelten. Dies bescheidene Werk eines unbekannten Baumeisters zeigt schon alle wesentlichen Eigentümlichkeiten des großen Amsterdamer Baues der Noorderkerk, die Hendr. Jac. Staets (nicht, wie öfter angegeben, H. de Keyser) 1620–23 errichtet hat (Abb. 67 und Fritsch, l. c., S. 461). Die durch Querbalken versteiften hölzernen Tonnenwölbungen der Kreuzarme schneiden sich in der kreuzgewölbten Vierung, und dieser kreuzförmige Hauptraum erweitert sich und verschleift sich zu engerem konzentrischem Zusammenschluß durch dreiseitige, niedrigere Verbindungsräume, die hinter den gebündelten Vierungspfeilern durchgebrochen, die Kreuzarme in ihrer inneren Hälfte untereinander kommunizieren lassen. An einem dieser Vierungspfeiler ist die Kanzel vorgebaut. Vorgelegte querrechteckige Anbauten, die die Eingänge und allerlei Nebengelasse enthalten, füllen nach außen die Kreuzwinkel fast völlig auf. Diese wohlgegliederte Komposition repräsentiert in ihrer ungemein praktischen und klaren, freilich auch etwas nüchternen Anlage den Geist des niederländischen Klassizismus in sozusagen erschöpfender Weise. Und es erschien denn auch die hier gebotene Lösung den Zeitgenossen und noch den nächsten Nachfahren so unübertrefflich, daß eine ganze Anzahl holländischer Kirchenbauten der folgenden Jahrzehnte — z. B. die Kirche in Coevorden und die Noorderkerk in Groningen (1669–64, Größ. und Innenbild bei Peters II, Taf. I, Abb. 164 und 251) — sie zum Teil bis in Einzelheiten genau nachgebildet haben. Eine weitere Ausgestaltung aber desselben Raumschemas im Sinne eines gereifteren Klassizismus zeigt sich zunächst in der 1648/49 errichteten Neuen Kirche in Haarlem (Abb. 66), wo viereckige, flachgedeckte Eckräume den Gesamtgrundriß zum Quadrat ergänzen und alle Gliederungen eine mehr geschmeidige und elegante Bildung erfahren haben; sodann, mit noch schlankerem, leichterer Zeichnung der Einzelglieder und Verhältnisse, in der Amsterdamer Oosterkerk (1670/71 von Dan. Stalpaert; Größ. und Innenansicht bei Fritsch, a. a. O., S. 462).

Diese Entwicklung vom Harten, Hagern oder Zusammengesetzten zu einem mehr flüssigen, reiner geläuterten und gesammelten Stil — man möchte fast, kurz gefaßt, sagen, von der Frührenaissance zur Hochrenaissance des holländischen Klassizismus — läßt sich bei all den vorstehend besprochenen Kirchenbautypen übereinstimmend verfolgen; und so auch bei den oktogonalen und den kreisrunden Zentralbauten, von denen die wichtigsten schon oben im Zusammenhang angeführt wurden:

Statt der breiten gegliederten Pfeiler von Danckerts' Achteckbau (Größ. bei Galland S. 286) glatte, schlanke Säulen in der Marekerk (Größ. bei Fritsch S. 465); in der Middelburger Oosterkerk (1647–66) ein Oktogon ohne Umgang, mit einem mächtigen Kuppelgewölbe überdeckt. Endlich als letztes und bedeutsamstes Werk die von Adrian Dorsman gegen Ende der Periode erbaute Neue Lutherische Kirche in Amsterdam (Abb. bei Fritsch S. 463). Im Kern ein kreisrunder, säulenumstandener Kuppelraum (Innenmaße 15 × 28 m) mit lichtbringendem Tambour und Laterne. An einer Seite der von der Kanzel



66. Haarlem, Nieuwekerk, Inneres
(nach einem Gemälde von Saenredam)



67. Amsterdam, Noorderkerk, 1620—23
(nach Oud-Holland 1901)

vielbenutzte Musterstück der reinen Kreuzanlage, aus der sich der T-förmige Zentralbau offenbar durch Abstoßen des einen Kreuzarmes entwickelt hat. Sodann die unter sich nahverwandten Kirchen in Kissenbrück (1662, Abb. 68) und Neustadt (1673ff. Abb. Kstd. Brandenburg I, 3, S. 172, 175). Zugrunde liegt auch hier das Kreuzschema der Noorderkerk, in vereinfachter Gestalt, aber durch Emporeneinbauten in den Kreuzarmen und hölzerne Kuppelüberwölbung des Mittelraums bereichert.

Bedeutender an Größe, aber — der bedingten Konzession gemäß — ein äußerlich schmuckloser Fachwerkbau, ist die Friedenskirche in Schweidnitz (1656/58, Archit. der Breslauer Ingenieur Albr. von Sebisch; Abb. bei Fritsch, S. 61 und Denkmalpfl. 1902, S. 128/29). Der flachgedeckte Raum ist ein griechisches Kreuz, aber mit verlängertem Hauptast — 44 gegen 31 m lichte Länge —; die größere Breite als Höhe der Schiffe (20:15 m) wird zwar durch den Einbau zweigeschossiger Emporen einigermaßen wettgemacht, doch bleibt fühlbar genug der für den Frühbarock charakteristische, etwas stumpfe, unelastische Eindruck der Raumverhältnisse. — Ein zweiter der damals in Schlesien zugelassenen evangelischen Kirchenbauten, die ehemalige „Grenzkirche“ in Rostersdorf, hatte schon 1654 die Schweidnitzer Kreuzform in kleinerer Anlage vorgebildet, mit zwei Emporengeschossen, deren stämmige Pfosten durch Korbbögen verbunden sind; derbe ländliche Rankenmalereien überspinnen Strukturglieder und Felderungen, während in Schweidnitz zu solcher gemalten Dekoration noch allerlei plastisches Schnitzwerk, Girlanden u. dgl. hinzukommt. Im Ausgang der Periode (1678ff.) entstand in Berlin die alte Dorotheenstädtische Kirche — Archit. der Holländer Rütger von Langerfeld — als griechisches Kreuz mit verlängertem polygonalem Chorschluß (dies eine Forderung des lutherischen Kultus und seiner Altarliturgie). Kreuzförmige Zentralkirchen sind seit dem Anfang unserer Periode auch in den skandinavischen Ländern in Aufnahme gelangt. Zunächst

überragte Altar und hinter ihm der Haupteingang; gegenüber aber öffnen sich drei Viertel des Kreisumfanges auf einen konzentrischen zweigeschossigen Emporenengang, mit amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen. Der klassische Theatergrundriß also, in dem der Kanzelaltar die Stelle der Bühne einnimmt, während zugleich durch die Kuppelüberwölbung des Kreiskerns der ganzen Raumanlage eine gewisse sakrale Feierlichkeit verliehen wird. Der Dorsmanschen Schöpfung gebührt ein hervorragender Platz in der Geschichte des evangelischen Kirchenbaus. Hier erscheint erstmals, freilich noch mit allerlei Härten und Unvollkommenheiten beschwert, diejenige Raumidee, aus der einige Jahrzehnte später das nach Zweckmäßigkeit wie ästhetischer Wirkung vollkommenste kirchliche Bauwerk des Protestantismus sich gestaltet hat, die Dresdener Frauenkirche Georg Bährs.

Im nördlichen Deutschland haben indessen schon in dieser Periode einige dem evangelischen Kultus besonders angemessene Raumtypen Aufnahme und allmähliche Ausbildung gefunden, zum Teil wohl im Anschluß an die erwähnten niederländischen und französischen Vorbilder.

Von Zentralbauten nenne ich zunächst ein Werk aus dem an Holland anstoßenden ostfriesischen Grenzgebiet, die Neue Kirche in Emden. 1643—48 durch einen einheimischen Meister, Martin Faber, erbaut (Grß. bei Fritsch S. 51), ist sie das erste Beispiel des in der Folge häufig wiederholten T-förmigen Grundrisses: wo namentlich der für die Kanzel gegebene, besonders wirkungsvolle und akustisch günstige Platz der hauptsächlichen Zweckbestimmung einer protestantischen Kirche auf das vortrefflichste entspricht. Einzelheiten, wie die (hier zu Korridoren zusammengeschrunpften) schrägen Verbindungsräume zwischen den Kreuzarmen, erinnern an die Amsterdamer Nordkirche, das

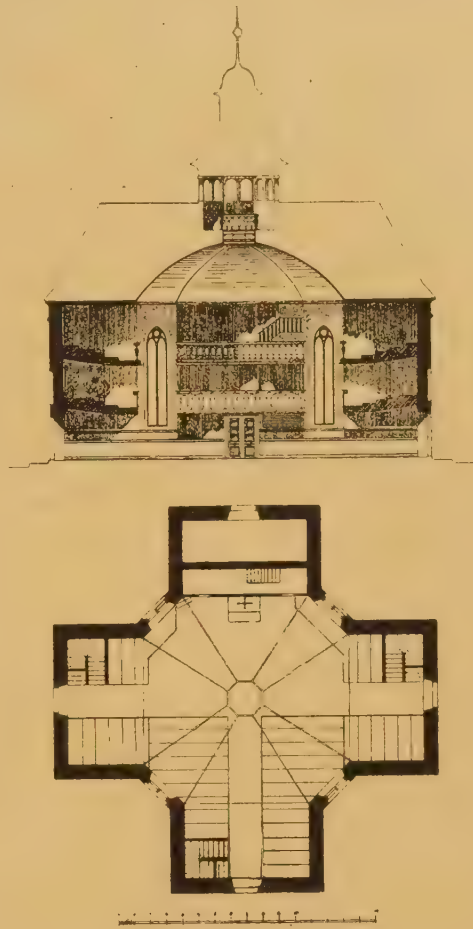


in einer eigentümlichen Verquickung mit dem traditionellen Typus der Hallenkirche in der 1618–28 durch David Nyborg errichteten Dreifaltigkeitskirche in Kristianstadt (in Schonen, Abb. bei Fritsch 412, 413). Eine von Säulen gestützte kreuzgewölbte dreischiffige Halle als Kernbau, daran in der Querachse zwei einander gegenüberliegende Ausbauten mit Emporen, ebenso in der Längsachse der Kirche, zur Aufnahme der Orgel und andererseits des Altars, vor dem, in die Halle vorgeschoben, die Kanzel. Diesem noch etwas unabgeklärten Kompromißbau folgt nach der Jahrhundertmitte eine in klassischer Reinheit und höchst eindrucksvollen Dimensionen durchgeführte Kreuzanlage: die Stockholmer Katharinenkirche, im Auftrag Karls X. durch den Franzosen Jean de la Vallée errichtet (Abb. bei Fritsch S. 437/38). Griechisches Kreuz mit breiten, kurzen Armen (Achsenlänge 50 m, Breite der Arme 20 m), über der mächtigen Vierung ursprünglich eine hohe Holzkuppel, über den Armen Netzgewölbe.

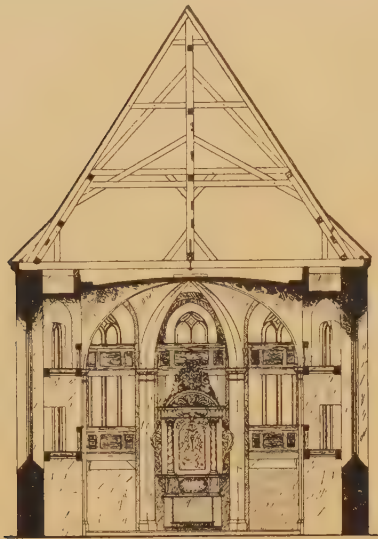
Von polygonalen Zentralbauten, die — wie schon die in einem früheren Abschnitt (S. 46) herangezogene reformierte Doppelkirche in Hanau vornehmlich auf französische — nicht wie dort angegeben holländische — Vorbilder zurückgeführt werden können (s. besonders den bei Geymüller a. a. O. III, 606 abgebildeten zwölfeckigen Fachwerkbau des Temple von Quevilly bei Rouen), sind mir aus dem protestantischen Deutschland nur wenige und bescheidene Beispiele bekannt: die Salvatorkirche in dem S.-Altenburgischen Städtchen Roda, gegen 1650, in Erneuerung eines vielleicht schon ebenso gestalteten Baues aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert entstanden, achteckig mit Strebepfeilern und flacher Decke, die auf einem Mittelträger und den ringsum laufenden Emporenstützen ruht, mit einer Seite in einen aus gotischer Zeit ererbten Chorarm ausmündend. (Grß. in Kstd. Thüringen II, 2. S. 37). Achteckform besitzen auch die Kirche von Schenkendorf in der Mark, ein Fachwerkbau mit überhöhtem, von Emporen umzogenem Mittelraum (1662, abgeb. Denkmalpfl. 1901, S. 27) und die kleine, aber feiner und monumentaler durchgeführte Kirche von Lappinen (s. o.). Endlich die 1665 entstandene reformierte Dorfkirche von Rhynern in Westfalen, sechseckig mit pyramidalem Dach auf hölzerner Mittelstütze. (Abb. Kstd. Kreis Hamm S. 92/3.)

Aber auch die für einen evangelischen Predigtraum schon früher, in Freudenstadt (o. S. 42), versuchte Form der Zentralisierung: zwei im rechten Winkel aneinandergeschobene, an die beiden Geschlechter verteilte Schiffe mit der Kanzel im Ellbogenwinkel, taucht in dieser Periode wieder auf, in der Kirche von Ruhla bei Eisenach, die 1660 ff. von Joh. Moritz Richter gebaut wurde. (Abb. Kstd. Thür. XL, 545 ff.)

In weitaus zahlreicheren Fällen jedoch hält man sich im protestantischen Deutschland an die gewohnte Form des Langhausbaues und an die herkömmlichen Raumgattungen der einschiffigen wie der dreischiffigen, basilikalischen oder Hallenkirche. Fast immer sind, zu besserer Raumausnutzung und engerer Versammlung der Gemeinde um den Prediger, Emporen in oft mehrgeschossiger Anlage in den Kirchenraum eingebaut. Und dieses Emporenmotiv wird interessant und bedeutungsvoll überall da, wo es wirklich als Motiv in die architektonische Komposition eingreift, wo die Zuhörertribünen nicht, wie freilich noch da und dort, gleichsam als nachträgliche, störende Zutat in den Raum hineingestellt erscheinen, sondern mit monumentalem, mindestens wirklich architektonischem Sinn sich dem eigentlichen Baukörper eingliedern, organisch mit seinen Struktur- und Raumformen verschmolzen sind.



68. Kissenbrück, Kirche, 1662
(nach Kstd. Braunschweig III)



69. Bertsdorf, Kirche, Querschnitt
(nach Kstd. Sachsen XXIX)

Dies Ideal verwirklicht sich freilich zunächst nur in ziemlich lockerer, äußerlicher Weise; erst gegen den Ausgang der Periode finden sich, auf Grund freier Umformung der überlieferten Raumtypen, konsequent durchgeführte, wirkungsvoll geklärte Lösungen des Problems. Namentlich in der Weise, daß die Seitenschiffe ausschließlich und ausgesprochenermaßen zur Aufnahme der Emporenanlage bestimmt und angelegt, oder aber diese sozusagen in die vertiefte Umwandung des Mittelschiffs eingebettet werden, während diesem letzteren unter allen Umständen eine uneingeschränkte, klar ausgesonderte, alleinherrschende Raumexistenz verliehen ist.

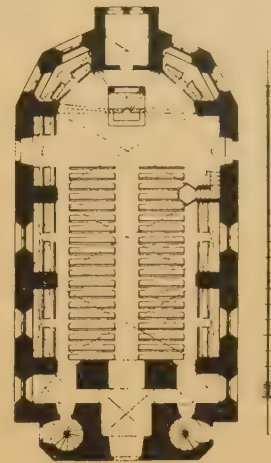
Man vergleiche daraufhin einige in ausreichenden Abbildungen zugängliche Beispiele. Einerseits, aus der ersten Hälfte des Entwicklungsabschnitts, die 1624/25 erbaute Kirche in Kürbitz bei Plauen (Abb. in Kstd. Königreich Sachsen XI, 16 ff., und Fritsch l. c. S. 50), die Stadtkirche von Rudolstadt (1634—36, Grß. in Kstd. Thüringen XIX, S. 38), die große Schloßkapelle auf Callenberg bei Coburg (1639, Abb. ebenda XXXII, S. 405, Taf.) und die alte, 1750 verbrannte, St. Michaelskirche in Hamburg (1649—51, Abb. bei Fritsch S. 56).

Alles kreuzgewölbte Hallenbauten, in deren seitliche Schiffe die Emporen so eingebaut sind, daß sie entweder (Rudolstadt) hinter die hohen Gewölbeträger ein Stück weit zurücktreten oder mit ihren Arkaturen und Brüstungen an diese anlaufen. Nur in Kürbitz sind, durch die Anordnung der Seitenschiffenster in zwei Zonen, entsprechend der Emporenhöhe, sowie durch leichte Überhöhung des Mittelschiffs die ersten Schritte in der Richtung des oben angedeuteten Entwicklungsziels unternommen. Klarer erfaßt und verwirklicht finden wir dies Ziel schon in der Friedenskirche zu Jauer (1654/55 von dem schon für Schweidnitz erwähnten A. von Sebisch) durch Aufnahme des basilikalen Querschnitts (Abb. bei Fritsch S. 57) und dann namentlich in der 1667 errichteten Kirche von Marksuhl bei Eisenach (Kstd. Thür. XL S. 490, Taf.), wo die dreistöckigen hölzernen Emporenaufbauten mit ihren durchlaufenden Brüstungen und stämmigen, an romanische Bildungen anknüpfenden Zwischenstützen die schmalen Seitenschiffe völlig ausfüllen oder, besser gesagt, selbst an Stelle eigentlicher Seitenschiffe eintreten, während zwischen ihnen das Hauptschiff, mit einer auf dem obersten Emporengesims ruhenden Holztonne, als offenes, hoch aufsteigendes Raumgebilde eingeschoben ist. Aber die reifste Lösung bringt die Kirche von Bertsdorf bei Zittau. 1672—75 erbaut durch einen von auswärts berufenen Baumeister Klengel — vielleicht identisch mit dem unten und später noch mehrfach zu erwähnenden Dresdener Hofbaumeister Wolf Caspar von Klengel, — enthält sie die erste und doch schon vortrefflich durchgeführte Darstellung einer Raum- und Konstruktionsidee, die noch der Hochbarock des 18. Jahrhunderts in einer ganzen Reihe namentlich sächsischer Kirchenbauten mit nur unbedeutenden Verbesserungen wieder anwendete (Abb. 69, 70). Grundform ist der weite, einschiffige, an der Chorseite im halben Zehneck geschlossene Saalraum, dessen flachbogige Kreuzgewölbe auf den nach einwärts genommenen, mit pilasterartigen Gliedern besetzten Strebepfeilern ruhen. In die tiefen Nischen, die zwischen diesen Pfeilern und der von schlanken Spitzbogenfenstern durchbrochenen Außenwand sich auftun, sind ringsum die Brüstungen der zwei Emporengeschosse eingefügt. Sie überschneiden so allerdings die Fenster, lassen aber die freie Weite des Hauptraums völlig unbeeinträchtigt.

Noch ein anderer evangelischer Kirchenbau dieser Spätzeit der Periode, die Katharinenkirche der Stadt Frankfurt a. M., ist in seiner Anlage als einschiffiger Saal mit weichem polygonalem Chorschluß und flachbogiger Kreuzwölbung gestaltet (Abb. bei Gurlitt S. 47 und Baudenkm. Frankfurt I, 2, S. 235 ff. mit Taf.). Jedoch sind hier, in fühlbarem Gegensatz zu Bertsdorf, die hölzernen Emporen, als dekorativ wirkungsvolle, aber architektonisch höchst störende Einbauten — zumal sie noch unsymmetrisch nur der einen Langseite und den Schmalseiten entlang geführt sind — in den sonst so wohlgeformten Kirchenraum hineingestellt. Trotz dieser ästhetischen Mängel — und mit ihnen — ist die Katharinenkirche, ihrer sonstigen praktischen Vorzüge halber, für zwei große protestantische Kirchenbauten der folgenden Periode, in Worms und Speyer, direkt zum Muster genommen worden.

In gesondertem Nachtrag seien endlich die beiden fürstlichen Schloßkapellen in Moritzburg

(bei Dresden) und in Weißenfels aufgeführt. Die erstere, 1661—72 von Wolf Caspar von Klengel der Schloßanlage des 16. Jahrhunderts eingefügt (Abb. Kstd. Sachsen XXVI, 102), ist im Innern ein einfaches Rechteck mit flacher Tonnengewölbung; an den Schmalseiten liegen sich Altar und Fürstenempore gegenüber, barock bewegte plastische Ornamentik, als Umrahmung der Fenster usw., schmückt die Längswände des mäßig großen Raums. Bedeutender an Ausdehnung und architektonischer Gliederung ist die 1676 vollendete Kapelle des Weißenfeler Schlosses. Im Grundplan kombiniert aus einem größeren und einem, als Chorraum, etwas schmaler gehaltenen Quadrat mit flachbogiger Altarnische. Ebenso flach gebauchtes, kassettiertes Tonnengewölbe. Ein dreigeschossiger Aufbau von Arkaturen, die in der vorderen Raumhälfte sich in Emporen öffnen, am Chorquadrat nur vorgeblendet sind, dazwischen schwer proportionierte Pilaster — im obersten, sehr niedrig gehaltenen Geschoß mit jonischen Kapitälern — und Gebälke. Alle Gliederungen mit reicher, aber etwas derber plastischer Stuckornamentik aufgeputzt — in Rosa, Blaugrün und Weiß — Akanthusranken, Fruchtgehänge, Blumenvasen, ovale Medaillons mit gemalten Emblemen als Füllung usw. Das Ganze (ebenso wie die 1678 ff. aus einem gotischen Bau umgestaltete und gleichfalls reich ausstuckierte Stadtkirche in Celle) eine unmittelbare Vorstufe für den in den nächstfolgenden Jahrzehnten sich durchsetzenden klassizistischen Hochbarock.

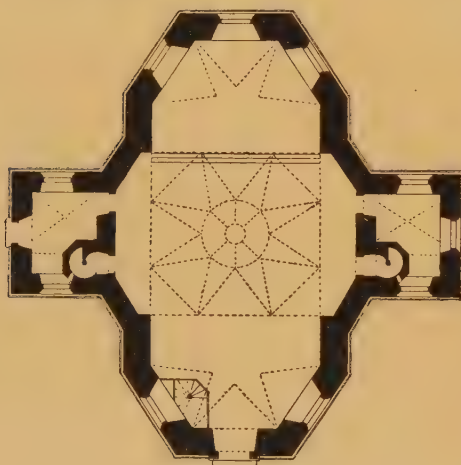


70. Bertsdorf, Kirche
1672—75

Soviel, oder vielmehr so wenig, war vom protestantischen Kirchenbau der mittleren Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu berichten — die wenigen englischen Kirchenbauten dieser Periode sollen im Zusammenhang des nächsten Entwicklungsabschnitts nachgeholt werden —. Wir wenden uns nunmehr zu den kirchlichen Bauwerken der katholischen Länder und werden auch hier an erster Stelle die Zentralbauten behandeln. Diese bilden zwar innerhalb der großen Gesamtzahl namhafter katholischer Kirchengebäude dieser Zeit eine verhältnismäßig kleine Gruppe, der aber doch eine hervorragende Bedeutung zukommt. Denn gerade in den Bearbeitungen des Zentralbauthemas treten die Eigentümlichkeiten des erstarkenden Barockempfindens, und dessen Entwicklungsfortschritte mit besonderer Deutlichkeit in die Erscheinung.

Es sind hier wohl in erster Linie ästhetische Antriebe wirksam gewesen, Anregungen aus der italienischen Architektur, in der seit der Renaissance die Zentralbauideen einen bevorzugten Platz behaupteten. Praktische Rücksichten, wie sie für die reine Predigtkirche der evangelischen Konfessionen den Zentralbau und ihm verwandte Raumkonfigurationen besonders empfahlen, kommen daneben weniger in Betracht. Immerhin mußte auch der katholische Gottesdienst in der tempelartigen, erhebenden Geschlossenheit einer Zentralbaukirche, wie in der damit zugleich gebotenen und gern benutzten Möglichkeit, um den mittleren Hauptraum herum kapellenartige Seitenräume anzulegen, geeignet für Nebenaltäre, für Aufbewahrung und Ausspendung der Eucharistie, für Beichte und stilles Gebet des Einzelnen, seine kultischen Zwecke in jeder Beziehung gefördert und erfüllt sehen.

Wenn wir das hierher gehörige Denkmälermaterial überblicken und in ungefährer chronologischer Folge gruppieren, so finden wir zunächst den einfachen Typus eines zentralen Kuppelraumes über quadratischem Unterbau, an den sich nach drei Seiten halbrunde Konchen, an der vierten ein kurzes Langhaus oder ein Eingangsraum schließen. Das ist im Grunde nichts anderes als das Schema der Ostpartie aus dem gebräuchlichsten Langhauskirchentypus des italienischen Frühbarocks, wie ihn nördlich der Alpen der Salzburger Dom (s. o. Abb. 37) seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts allgemein bekannt machte. Wie weit nun in den einzelnen Fällen eher dieses Salzburger Vorbild oder direkte Zentralbaumuster aus Italien maßgebend waren, muß freilich unbestimmt bleiben.



71. Traunstein, Salinenkapelle, 1630
(nach Kstd. Bayerns)

Die Klosterkirche Volders bei Hall (1620–54), errichtet von einem bauverständigen Dilettanten, dem Arzt Hippol. Guarinoni, möglicherweise nach Erinnerungen aus dessen mailändischer Heimat, ist wohl das erste Beispiel dieses Typus nördlich der Alpen (beschrieben bei Gurlitt, S. 157); ähnlich die Wallfahrtskirche von Telfs im Oberinntal (1648) und die im Grundriß entsprechende, aber mit altertümlichen Kappengewölben überdeckte Chorpartie, die 1635 an den zehn Jahre früher entstandenen einfachen Rechteckraum der Wallfahrtskirche Maria-Eck bei Traunstein angebaut wurde (Grß. in Kstd. Bayern I, S. 1802).

Dieselben Wölbungsformen sind dann auch bei einem allseitig ausgesprochenen Zentralbau in Traunstein selbst, der sogen. Salinenkapelle in Anwendung gebracht (1630 errichtet; Archit. ist hier wie dort der Traunsteiner Wolf König). Die Grundrißanlage (Abb. 71) ein griechisches Kreuz, dessen Arme, an den Enden dreiseitig abgeschrägt, nur in der einen Achse sich in ganzer Länge zum Mittelraum öffnen; in der Querrichtung sind sie, abgesehen von kurzen dreiseitigen Erweiterungen des Mittelquadrats, zu zweigeschossigen, nur durch Türen oder Fenster mit dem Kirchenraum verbundenen Anbauten verwendet. Für den beliebtesten Raumtypus des süddeutschen und österreichischen Hochbarock, den Zentralbau mit fühlbar betonter Längsachse, ist in diesem bescheidenen, aber sehr originellen Bauwerk ein erstes Probestück geschaffen, das wir im Gedächtnis behalten müssen.

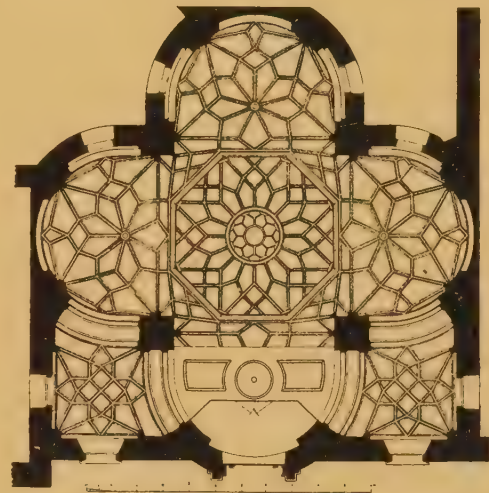
Die für diese zum Teil noch so retrospektiv gerichtete Zeit charakteristische Vermengung von frühbarocken mit ererbten spätgotischen Formen und Verhältnissen, wie wir sie an den eben geschilderten Werken Wolf Königs finden, tritt an einem schweizerischen Kirchenbau — obwohl 20 Jahre später — noch auffallender hervor. Es ist die Klosterkirche der Visitantinerinnen in Freiburg i. Ue. (1653–56, Bauleiter der damalige Bürgermeister der Stadt, Hans Franz Reiff, also wohl ein allerdings sehr kenntnisreicher Dilettant (Abb. 72). Um den quadratischen, mit achteckigem Tambour und Kuppel bekrönten Mittelraum legen sich vier halbkreisförmige Apsiden und, zu beiden Seiten der Eingangsapsis, zwei vierseitige Eckräume. Die barocke, besonders an flämische Formgebung anklingende Nischendekoration der Pfeiler verbindet sich in seltsamster, aber keineswegs unharmonischer Weise mit der reinen Spätgotik komplizierter Netzrippengewölbe. — Auf schweizerischem Boden ist innerhalb dieser Periode nur ein

Zentralbau noch entstanden: die Wallfahrtskirche St. Ottilien bei Buttisholz (Kant. Luzern). Im Grundriß der gen. Freiburger Kirche verwandt — oktogonaler Mittelraum mit achtseitiger Kuppel, durch tonnen- gewölbte, im Halbkreis geschlossene Arme zum griechischen Kreuz erweitert — die Formgebung ein schlichter, schwerer Frühbarock (1669 von J. M. Zurgilgen erbaut).

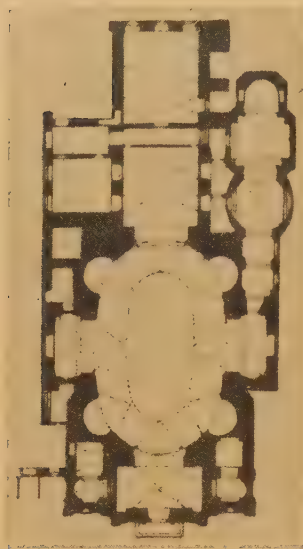
An die vorgenannten, durchweg in ziemlich kleinen Dimensionen gehaltenen Werke schließen sich um die Mitte des Jahrhunderts zwei Kirchenbauten von bedeutender Größe und rein italienisch geleiteter Plananlage: die Mariahilfkirche in Innsbruck von 1647, ein großer Kuppelraum, um den sich, in eine Ordnung von Doppelpilastern und schwerem Gebälk, fünf Kapellen und eine Eingangshalle gruppieren, und andererseits die Stiftskirche in Kempten im Allgäu, 1651 von Michael Beer nach italienischen Vorbildern begonnen, von dem italienischen Baumeister Gio. Serro bis 1666 zu Ende geführt — deren Ostpartie gleich-

falls als ein großer selbständiger Zentralbau erscheint (Abb. bei Gurlitt, S. 192, 195). An das später zu besprechende Langhaus schiebt sich völlig unvermittelt, fast als ein Bau für sich, ein großes Achteck, das an den drei offenen Hauptseiten durch kurze tonnengewölbte Arme kreuzförmig ausstrahlt. Das mächtige Oktogon kommt indes nur im Äußern zu Worte; der Innenbau erscheint zwar malerisch bereichert, aber doch auch eng und ängstlich, indem, wohl aus konstruktiven Bedenken, durch Einstellung von vier Stützpfeilern ein quadratischer Mittelraum ausgesondert ist, den Emporen in zwei Geschossen umziehen. Wie durch einen Turm beinahe blickt man in der Mitte in den hochragenden Tambour und die bekrönende Kuppelwölbung empor. Irgend eine Nachfolge hat sich an dieses — bei allem eigentümlichen Reiz der Innenwirkung — doch im Grunde verunglückte Experiment nicht angeschlossen. Es geht auch keinesfalls an, in der hier gebotenen, rein äußerlichen Aneinanderfügung einer Langhausanlage und eines Zentralbaus (mit Gurlitt) eine Vorstufe zu erkennen für das nachmals im Hochbarock so lebhaft verfolgte Ideal der innerlichen Verschmelzung und Durchkreuzung der beiden Raumtypen in einem konzentrisch zusammengeschlossenen Gruppenbau. Einen ersten, freilich in bescheidenen Abmessungen gehaltenen Versuch in dieser Richtung fanden wir bereits in einem früher entstandenen Kapellenbau in Traunstein (s. o.). Die 1660er Jahre bringen dann, wiederum in Oberbayern, die bereits deutlicher und in ansehnlicheren Werken ausgesprochene Weiterführung dieses Gedankens in der Portiunkulakapelle in Miesbach (1659/60, Achteck mit zwei Anbauten in der Westostachse), in der Wallfahrtskirche Maria-Birnbaum bei Aichach (1661–65) und der um 1670 errichteten Kirche in Fischhausen am Schliersee. Auch diese eine Oktogon, dessen leichte Streckung in westöstlicher Richtung der durch Ausbauten an beiden Enden betonten besonderen Akzentuierung dieser Achse zu Hilfe kommt. Flache Ausbiegungen des Mittelraums, zur Aufnahme von Seitenaltären in der Mitte der Nord- und Südwand, steigern weiterhin, indem sie auch die Querachse durchklingen lassen, die bewegte, allseitig belebte Erscheinung dieses Innenraums.

Diesen, vom werdenden Barockempfinden neuentdeckten Reiz eines bewegten und doch rhythmisch gebundenen Wechsels kombinierter Raumformen hat dann aber besonders der unbekannte Baumeister von Maria-Birnbaum auszuspielen sich bemüht, mit einem Reichtum der Motive, der bei der frühen Entstehungszeit dieses Bauwerks füglich verwundern darf (Grß. und Schnitt in Kstd. Bayerns. I, Taf. 32 und danach bei Bezold a. a. O., S. 143). Ein großer, kreisrunder Mittelraum (Durchmesser 16,5 zu 15 m Höhe), von einer flachen Kuppel mit weiter Okulusöffnung überdeckt, — daher die lokale Überlieferung von einer Nachahmung des Pantheon spricht — öffnet sich in der Längsrichtung der Gesamtanlage in etwas schmäler und niedriger gehaltene Nebenräume, in denen das Motiv der rundlich ausgebauchtem Umwandung durch weichkleblattförmige Zeichnung des Grundrisses sich zierlich vervielfacht. In einem dieser Dreikonchenräume ist freilich der äußere Halbkreis als Sakristei abgetrennt, und nur durch eine Wandnische in der Mitte der Trennungsmauer wird dafür ein teilweiser Ersatz im Raumbild geboten. Gegenüber fügt sich,



72. Freiburg i. Ue., Kirche der Visitantinnen. 1653/6 (nach Anz. für Schweiz. Altde. 1908)



73. Wien, Servitenkirche
1651—70

in Fortsetzung der Längsachse, der Glockenturm an, mit einem querovalen Durchgangsraum im Erdgeschoß.

Eine kleinere, aber — durch elliptische (statt der einfach kreisrunden) Gestaltung des Mittelraums und dessen weiches Überfließen in die halbkreisförmigen Apsiden der Hauptachse — weiter fortgeschrittene Variante hierzu bietet die Friedhofskapelle in dem böhmischen Orte Bechin (1667—70, Abb. in Kstd. Böhmens, Heft V, 59/60).

Die für das barocke Formgefühl besonders charakteristische Bevorzugung ovaler Raumformen, wie wir sie hier bemerkten, war aber schon 15 Jahre früher und an einem hauptstädtischen Kirchenbau von großen Dimensionen erstmals aufgetreten. Die Servitenkirche Mariä-Verkündigung in Wien, 1651—70 errichtet (Abb. 73), bringt als Hauptraum einen großen, im Grundriß elliptisch geformten überwölbten Saal, dem in der Längsrichtung eine rechteckige Eingangshalle vorgelegt und gegenüber ein ausgedehnter Mönchschor angefügt ist. Wie in Maria-Birnbaum ist gleichzeitig die Querachse durch beiderseitige Raumausweitung in Gestalt breiter Rechteckkapellen fühlbar gemacht und das schon so sehr ausdrucksvoll belebte Raumgebilde erhält durch vier in den Diagonalen angeordnete Halbkreisnischen eine letzte Bereicherung.

Was der Architekt dieses höchst bemerkenswerten Bauwerks empfunden, erstrebt und in der Anlage des Innenraums verwirklicht hat, das ist nichts weniger als eine zusammenfassende Vorwegnahme aller wesentlichen Ideen der entwickelten barocken Raumkomposition. Darüber hinaus bedeuten die in der Gattung des longitudinal gerichteten Zentralbaues weiterleitenden Schöpfungen bis hin zu J. B. Fischers Karl-Borromäus-Kirche nur mehr eine graduelle Vervollkommenung und Ausgestaltung der von der Servitenkirche schon in den 1650er Jahren aufgestellten Leitsätze.

Neben solchen entwicklungsgeschichtlich besonders wichtigen Raumgruppierungen hat wiederum Bayern gegen Ende der Periode noch einzelne Zentralbauten aufzuweisen, bei denen der konzentrische Zusammenschluß in strengerer Weise, ohne Durchklingen einer Längsachse, verfolgt wird. Hierher gehört die um 1670 entstandene Kirche St. Johann Baptist in Westerdorf bei Pang (Abb. 74). Nach außen ein Rundbau (20 m Außendurchmesser) mit zwiebelförmigem Kuppeldach, an den westlich eine Vorhalle mit schlankem Turm angefügt ist, innen eine kreuzförmige Anlage, bestehend aus der kreuzgewölbten Vierung und vier in diese ausmündenden, Zweidrittelkreise beschreibenden Kapellen mit Kuppelwölbung; dazwischen, in den Zwickeln, dreiseitige zweigeschossige Nebenräume. Der Grundriß, ein auf dem Papier ausgedachtes Zirkelkunststück, dessen innerer Aufbau, durch breite Pilaster und Gebälk gegliedert, doch etwas unbefriedigend wirkt, vermöge der in Raumform wie Belichtung allzusehr benachteiligten Erscheinung des Mittelraums.

Die Bekrönung aber aller dieser Bemühungen auf dem Gebiete des Zentralbaus hätte in Bayern zum Ausgang der Periode die Wallfahrtskirche Altötting gebracht, wenn die Entwürfe für diesen Bau, die der kurfürstliche Hofarchitekt Zuccalli in den Jahren 1673—78 ausarbeitete, zu tatsächlicher Ausführung gelangt wären. Höchst interessant und bedeutsam ist immerhin die Reihe dieser uns noch erhaltenen Entwürfe, in deren Abfolge und Abwandlung die allmähliche, immer klarere Ausprägung des ausgesprochen barocken Raum- und Formengefühls sich mit der lehrreichsten Deutlichkeit ablesen und studieren läßt.

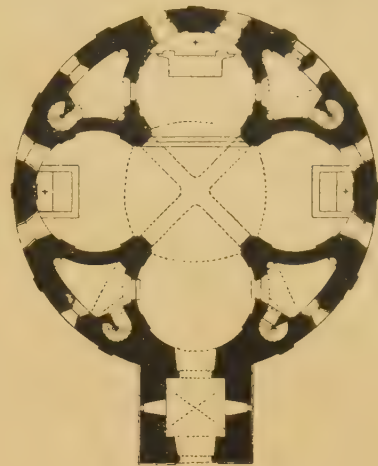
Die Aufgabe lautete auf eine möglichst wirkungsvolle Umbauung und Eingliederung des vorhandenen Heiligtumskapellchens in einen großen, auch zu Wallfahrtsprozessionen u. dgl. geeigneten Kirchenraum. Zuccallis Idee (s. Paulus, Henrico Zuccalli, Abb. 1—17) war nun von Anfang an ein mächtiger, von Umgängen in zwei Stockwerken umzogener Kuppelrundbau mit rechteckiger Vorhalle im Westen und einem

apsisartigen Aufbau im Osten, in dem das alte kleine Kapellchen seinen Platz haben sollte. Unter Festhaltung dieser Grundzüge wandelte sich das Projekt Zuccallis, von dem drei verschiedene, in der genannten Zeitspanne aufeinanderfolgende Redaktionen vorliegen, von seiner ersten, noch etwas steifen und kleingliedrigen Anfangsgestalt zu immer kraftvollerer Breite und Beweglichkeit der Erscheinung. Die einfache Kreisform des Kuppelraums wird zum Oval; seine Umwandlung, zunächst ein glatter, massiver Mauerring, in den in dichter Abfolge zehn rechteckige Kapellennischen sich eintiefen, gliedert sich schon bei der zweiten Bearbeitung in einen zweifachen Kranz: den äußern Wandabschluß und davon sich einwärts ablösende, reichgegliederte Pfeilermassen, zwischen denen nur mehr sechs, aber größer gestaltete Kapellen von wiederum ovalem — in der Schlußredaktion (Abb. 75) halbkreisförmigem — Grundriß eingebettet sind. Gleichzeitig wachsen sich die äußern Anhängsel des Hauptraums, Vorhalle, Umgang und Sanctuarium, zu weiträumigen Sonderexistenzen von mehr gedrungener, kraftvoll geballter Struktur aus. Indem sie so dem Hauptraum gegenüber eine selbständige, stärker ins Gewicht fallende Eigenbedeutung erlangen, steigert sich der Organismus der Gesamtkomposition zu einem rhythmisch bereicherten, volltönigen Schwung. Und wieder ist am Endziel der Entwicklung jene für Süddeutschland zukunftsreichste Form erreicht, der longitudinal gerichtete Zentralbau, allgemeiner gesagt, die einer führenden Längsachse entlang verlaufende Abfolge verschiedenartiger Raumgebilde, unter denen der zentrale Mittelraum wohl die herrschende, aber nicht mehr die allein herrschende Stelle einnimmt.

Aber das ist noch nicht alles. Der nun schon mächtig erstarkte Geist barocker Bauleidenschaft, mit seinem Drang nach weitausgreifender, imponierender Einheitlichkeit baulicher Dispositionen, kann sich mit der innern Raumgruppierung des Kirchengebäudes allein nicht begnügen: Zuccalli entwarf bei der letzten Überarbeitung der Altöttinger Pläne, als große architektonische Umrahmung der Wallfahrtskirche, eine diesen Bau in weitem Umkreis umfassende monumentale Platzanlage von achteckiger Gestalt, rings umschlossen durch einen Kranz stattlicher Gebäulichkeiten, in deren Anordnung die Linien und Raumverhältnisse des zentralen Kirchengebäudes eine wahrhaft pompöse Inszenierung und Resonanz finden sollten (s. Paulus, Abb. 11 u. 17). Über die anfängliche Aufgabe des mehrgliedrigen gruppierten Zentralbaues hinausgreifend, hat er so in konsequenter Weiterverfolgung von dessen leitenden Grundsätzen bereits das große souveräne Ideal des künstlerischen Stadtbaues vor sich aufsteigen sehen, das nach ihm unter den Architekten des Hochbarocks eine so bedeutsame Existenz gewinnen sollte.

Nachzutragen sind noch ein paar Bemerkungen über den Zentralbau in Belgien, der hier — nach einzelnen älteren Erstlingsversuchen (s. oben S. 45/6) — in dieser Zeit vor allem drei namhafte, den anderwärts angetroffenen Lösungen in besonderer Eigenart gegenüberstehende Werke hervorgebracht hat.

Zunächst, aus dem Anfang der Periode, die Kirche S. Pierre, jetzt Notre-Dame, in Gent, 1629 ff., durch den Jesuiten P. Huyssens errichtet (Braun I. c. 109), andererseits



74. Westerndorf, Dorfkirche
(Nach Kstd. Bayern)



75. Enrico Zuccalli, Entwurf einer Wallfahrtskirche für Altötting

zwei in den 1660er Jahren entstandene Bauten L. Faydherbes, die Abteikirche von Averbode und Notre-Dame d'Hanswyck in Mecheln, von denen namentlich die letztere als wertvoller Beitrag zu dem uns schon in Süddeutschland und Österreich begegneten Problem der Verschmelzung von Langhaus- und Zentralbau nicht übersehen werden darf.

Die Vergleichung der ersterwähnten mit den beiden über eine volle Generation jüngeren Kirchen (s. die Grsse. bei Gurlitt p. 18, 32, 33) belehrt über den im Verlauf der Periode vollzogenen Entwicklungsfortschritt. Dort, in Gent, die Verwendung des alten bramantesken Zentralbauschemas von St. Peter, S. Maria di Carignano u. a., also noch unmittelbarer Anschluß an die Ideale und Vorbilder der klassischen Hochrenaissance; 30 Jahre später, in Averbode wohl nochmals, wie in Gent, das äußerliche Anschließen der kreuzförmigen Zentralanlage, als der Laienkirche, an einen älteren, nur umgemodelten Mönchschor von mächtiger Länge, wobei der Größ. der Laienkirche als eine geschmeidigere Variante der Amsterdamer Nordkirche sich darstellt. In Mecheln aber dann die allein befriedigende innerliche Durchdringung der beiden Raumgestalten, in der Weise, daß das dreischiffige, basilikale Langhaus in der Mitte seiner Längsachse sich in allen drei Schiffen nach beiden Seiten halbkreisförmig ausweitert, und ein kreisrunder Kuppelraum, von den ausgebogenen Seitenschiffen umzogen, die herrschende Zentralstelle inmitten eines vollkommen einheitlich geschlossenen Gesamtgefüges erhält.

Unter den Langhausbauten im katholischen Deutschland haben wir zunächst auszusondern und, als Nachzügler einer sonst schon überwundenen älteren Übergangsstufe, vorwegzunehmen die nicht ganz kleine Gruppe von Bauten, deren Charakter durch ein noch immer mehr oder weniger weitgehendes Festhalten am spätgotischen Herkommen bestimmt wird. Wir finden solche Werke vor allem im rheinisch-westfälischen Gebiet, und zwar sind hier die tonangebenden Hauptstücke dieses ultrakonservativen Beharrens in der ortsüblichen Bauweise, einige Kirchen des Jesuitenordens (die also der landläufigen Vorstellung vom „Jesuitenstil“ als dem hauptsächlichsten Propagandaherd rein römischer Barocktendenzen unzweideutig genug entgegentreten).

Der große Prachtbau der Kölner Jesuitenkirche und der gleichfalls jesuitische Bau von St. Michael in Aachen, beide gleichzeitig, 1618—27, entstanden, leiten in noch unbedingt rückschauender Art die Periode ein; sie finden aber noch kurz vor oder nach deren völligem Ablauf einerseits in den dreischiffigen, kreuzgewölbten Hallenkirchen des Benediktinerstifts Lamspringe (Hannover, Kr. Alsfeld, 1670) in Sassenberg (Westfalen, 1670/77) und der Stadtkirche von Mülheim a. Rh. (1692), andererseits in der Coesfelder und der Paderborner Jesuitenkirche (1675 ff. bzw. 1682 ff.) sowie in zahlreichen kleineren, ländlichen Bauten eine vielfach nur in Einzelheiten modernisierte, d. h. barockisierte Nachfolge.

Die Anlage ist bei den, architektonisch voranstehenden, drei Jesuitenkirchen in Aachen, Köln und Paderborn eine kreuzgewölbte, dreischiffige Emporenbasilika mit einfachem, dreiseitig abgeschrägtem, in Paderborn rechteckig geschlossenem Chor, dessen Ostwand hier der kolossale Prunkbau des Hochaltars von unten bis oben verkleidet. An die Eingangswand ist jeweils eine auf dreibogigem Einbau ruhende Orgelempore angelehnt. Im Aufbau zeigen Aachen und Köln (Abb. bei Braun a. a. O. I, 80, 112, Taf. 4, 6 und Kstd. Rheinprov. VII, 1, p. 132, 135, Taf. XII—XIV) eine auffallende, aber für die unabgeklärte Auffassung der Übergangsperiode bezeichnende Gegensätzlichkeit. In Aachen ein weiträumiges, mäßig hohes Mittelschiff, schwere, rundbogige Pfeilerarkaden in beiden Geschossen der Seitenschiffe, mit scharfkantigen Pilastervorlagen, die in Kämpferhöhe der Emporenbögen die Gewölbefüße aufnehmen. Dagegen ist in Köln vor allem die Höhenentwicklung des Raums betont, und deren Wirkung noch verstärkt durch die schnelle Aufeinanderfolge hoher säulenähnlicher Rundpfeiler mit spitzbogigen, reich ausgekehlten Archivolten in der Obermauer wie unter den in die Seitenschiffe eingespannten Emporen; vgl. als unmittelbare Vorstufe die Jesuitenkirche in Molsheim (S. 42). — In Paderborn (Braun, Taf. 9) erscheinen hier breite, etwas gedrückte Rundbogenschlüsse, ebenso läßt die Umformung der Emporenbrüstungen (Baluster statt Maßwerk) wie der Gewölbe (einfache Kreuzrippen statt des reichen Netzwerks) usw. überall an Stelle der leichten, feingliedrigen Zierlichkeit den Charakter massiver, flächenhafter Schwere durchklingen, so daß die fast ungetrübte, elegante Spätgotik des Kölner Vorbilds, bei aller Übereinstimmung in der Gesamtanlage, doch

völlig übersetzt ist in die Ausdrucksweise eines gedrungenen Frühbarock. In diese Richtung weist auch schon die Jesuitenkirche in Coesfeld (1675—92, Abb. Braun p. 142 u. Taf. 8), eine provinziell bescheidene Reduktion des Kölner Baus, wo die Seitenschiffe und der stolze Zug der Säulenpfeiler zu flachen Kapellenreihen — ohne Emporen — mit Halbsäulenvorlagen an den Stirnseiten ihrer Zwischenwände eingeschrumpft sind; darüber plumpe flachbogige Archivolten und eine ebenso gedrückte Kreuzwölbung im Mittelschiff. In S. Donatus in Münstereifel (1659—67, Braun Taf. 7c) bauen sich an Stelle der Seitenschiffe überhaupt nur schmale, auf Wandkonsolen vorgekragte Holzporenen in den breiten Einschiffraum ein, den eine flachgewölbte, mit Netzrippen dekorierte Holzdecke überspannt. Nur erwähnt sei schließlich die Gruppe der rein einschiffigen Bauten mit auf Konsolen oder Pilastern ruhenden Kreuzgewölben, als der für Kirchen bescheidenen Aufwands meist übliche Typus, siehe z. B. die Franziskanerkirchen in Warendorf (1652—73) und Paderborn (Abb. 62), die Pfarrkirchen in Neuhaus bei Paderborn, in Mülheim (Kr. Arnsberg), aus den 1660er Jahren (Abb. Kstd. Westfalen) u. a. m.

Nun die Langhauskirchen von ausschließlich oder vorwiegend barockem Charakter. Zunächst in der Nachbarschaft der eben besprochenen Werke, im rheinisch-westfälischen Gebiet und im angrenzenden, für das westliche Niederdeutschland vielfach tonangebenden Belgien. Voran gehen auch in dieser letzteren Kunstprovinz gerade im Langhauskirchenbau die Jesuiten, die hier, wo seit Anfang der Periode der Barock die Vorherrschaft hatte, auch ihrerseits diesem neuen Stil folgen, mit derselben Entschiedenheit, wie sie in Westfalen und im Rheinland die dort noch zäh bewahrte Gotik vertreten.

Neben ihren durchweg sehr ansehnlichen Kollegskirchen in Brügge (1619—41), Namur (1621 bis 45), Ypern (1623—38, zerstört) und, aus der zweiten Jahrhunderthälfte, in Löwen (1650—60) und Mecheln (1669—76) — Grsse. und Innenbilder bei Braun l. c. p. 130/31, 138, 143—47, 172, 176, 178 — kommen als namhaftere, nichtjesuitische Werke nur noch die Beguinenkirche (1657—76, Grß. bei Gurliitt, p. 28) und Notre-Dame du Bon Secours in Brüssel (1664—72) in Betracht. Mit Ausnahme der Hallenkirche in Ypern und deren freier Nachbildung in Mecheln, basilikale Bauten, haben sie allesamt mächtige Säulen als Mittelstützen, über den Arkaden verkröpftes Gebälk und Kreuzrippen- oder Tonnenwölbung, in deren Kappen bei den Basiliken die Fenster des Obergadens eingebrochen sind. Das von der vorausgegangenen Übergangszeit aufgestellte erste Musterstück dieser Art, Francquarts Jesuitenkirche in Brüssel (s. oben S. 45), hat demnach durch die ganze Periode hin vorbildliche Geltung behalten. Nur partielle Modifikationen dieses Grundtypus geben das allmählich sich wandelnde Ausdrucksbedürfnis, den immer klarer ausgeprägten Barockcharakter zu erkennen.

Zunächst, jedoch nur in beschränktem Maße im Grundriß und in den allgemeinen Raumverhältnissen: Gegenüber den drei älteren Kirchen, gestreckten einfachen Langhausanlagen mit 6 oder 7 schmalen, querrechteckigen Jochen und einjochigem, halbrund geschlossenem Chor, unmittelbaren Nachfolgerinnen des Brüsseler Vorbilds, brachte die Zeit nach 1650 in der Löwener Kirche, dem bedeutendsten Stück der ganzen Gruppe, eine sehr eingreifende, kreuzförmige Ausgestaltung der Ostpartie. Über der Vierung eine (freilich unausgeführt gebliebene) Kuppel mit zweigeschossigem Tambour, halbrunde Apsiden als Abschluß der Querarme wie des Chorraums, apsidal geschlossene Kapellen in Verlängerung der S.-Schiffe den Chor flankierend. Von den 6 Jochen des Langhauses ist das vorderste der Orgelbühne eingeräumt, wodurch die selbständige Bedeutung des longitudinalen Kirchenteils gegenüber der zentralisierten Ostpartie gemindert und damit der engere Zusammenschluß beider gefördert wird. Zugleich gewinnt, in Verbindung mit der schlanken Höhenentfaltung des Mittelschiffs — statt des in den älteren Bauten eingehaltenen Gleichmaßes von Mittelschiffhöhe und Gesamtbreite des Innenraums haben wir hier das Verhältnis $24 \times 20,5$ m (wovon 10 m auf die Breite des Mittelschiffs entfallen) zu 48 m gesamte Innenlänge — die Raumkurve der Längsrichtung, um uns des Brinckmannschen Begriffes zu bedienen, den dem barocken Gefühl entsprechenden einheitlich schwungvollen Duktus; konkreter ausgedrückt: gleich beim Eintritt in den offenen Langhausraum eröffnet sich mit mächtig vorwärtsdrängender Anziehungskraft der Ein- und Ausblick in den (freilich nur im Entwurf vorhandenen) hohen, lichterfüllten Kuppeltambour.

Ein verwandtes Streben nach möglichster Vereinheitlichung des Innenraumbildes kehrt wieder bei dem Hallenbau in Mecheln, wo dieselbe Gesamtlänge wie in Löwen auf ein querschiffloses Langhaus von nur 6 Jochen plus Chorraum und Apsis verteilt ist; die auch hier noch als mächtige Säulen gebildeten Mittelstützen treten somit in ihrer Abfolge erheblich weiter auseinander und lassen — wie s. Zt. in den



76. München, S. Cajetan, Querschnitt (Nach Paulus, Zuccalli) (a. S. 101)

Hallenkirchen der Spätgotik — die einzelnen Raumabschnitte der drei Schiffe fast hemmungslos ineinander übergreifen und sich verschmelzen.

Bei der Vergleichung der inneren Aufbausysteme ergeben sich analoge Beobachtungen: In Brügge, und in verstärktem Maße in Namur, eine gedrungene, schwerflüssige, in lauter derben, wuchtigen Formen sich ergehende Ausdrucksweise, ausgesprochen frühbarock, im Gegensatz zu dem noch fast renaissancemäßig leichten und harmonischen System des vorausgegangenen Brüsseler Musterbaus. Dann aber, in Löwen und Mecheln, Schlankheit und Geschmeidigkeit in allen Gliedern und deren Verknüpfungen, von den Säulen und ihren Archivoltten bis hinauf zum Unterbau der Gewölbe und ihrer Ausgestaltung, dazu ein gesteigerter und doch mehr gelockerter Reichtum der Dekoration; lauter Erscheinungen, in denen die völlige Entfaltung der Blüte des Hochbarocks sich ankündet.

Drei Kirchenbauten aus dem nord-westlichen Deutschland sind im Anschluß an diese belgischen Lang-

hauskirchen noch zu erwähnen: die Jesuitenkirche S. Andreas in Düsseldorf (1622–29), die Kirche der Abtei Siegburg bei Bonn (ca. 1650–67) und S. Maria in der Schnurgasse in Köln (beg. 1643 ff., ausgeführt im wesentlichen 1677–82).

Von diesen ist die erste nichts anderes als eine nur in Einzelheiten der Planung und in der reicheren Stuckdekoration abweichende Kopie der einige Jahre zuvor vollendeten, gleichfalls jesuitischen Hofkirche in Neuburg (vgl. S. 44 und Braun a. a. O. I, Taf. 11, II, Taf. 6). In Siegburg entstand im Anschluß an einen aus hochgotischer Zeit übernommenen Chor ein Kompromißbau aus schlichter Gotik und derbem Frühbarock. Gotisch schlanke Pfeilerarkaden mit breiten jonischen Pilastervorlagen auf hohen Postamenten trennen die drei Schiffe der basilikalen, kreuzförmigen Anlage, die mit Kreuzgewölben überdeckt und durch rundbogige Maßwerkfenster erhellt wird (Abb. Kstd. Rheinprov. V, 4, S. 232 ff.). Kreuzrippen- und im Chorquadrat Sterngewölbe hat auch die im übrigen rein barocke Kölner Kirche. Sie ist in ihrer ursprünglichen Gestalt einschiffig mit kurzen Querarmen und Kuppel über der Vierung (Abb. Kstd. Rheinprov. VII, 1, S. 319 ff. und Taf.). Im System, trotz der gedrungenen jonischen Pilaster und wuchtigen Gebälke, eine wohl der späteren Bauperiode zu verdankende Neigung zu schlanker Höhenentfaltung, vermöge der den Gewölbegurten untergeschobenen Sockelstücke, die auch die Anlage stattlicher, stichbogiger Oberfenster gestatteten.

Auch in Süddeutschland und den katholischen Teilen der Schweiz sind die kirchlichen Bauten dieser Zeit verhältnismäßig zahlreich. Der lähmende Einfluß des Krieges wirkt erst von etwa 1630 an, dann freilich bald so allgemein, daß bis zum Anfang der 1650er Jahre kaum ein namhafter Bau in diesen Gegenden zustande kam; die zwei letzten Jahrzehnte der Periode lassen aber wieder, aus all den Verwüstungen heraus, unter dem mächtigen Antrieb gegenreformatorischen Eifers — bei dem nun jedoch die Jesuiten schon nicht mehr allein und im Vordergrund stehen — den großen materiellen wie künstlerischen Aufschwung baulichen Lebens anheben, der die architektonische Glanzperiode des Hochbarock unmittelbar vorbereitet.

Wir führen die wichtigeren Stücke aus dem Denkmälerbestand in systematischer Gruppierung vor, und nennen zunächst einige Nachzügler älterer Raumtypen, wie wir solche auch im nordwestlichen Teil unseres Kunstgebiets antrafen.

Einerseits die basilikale Dreischiffanlage mit Emporen: Wallfahrtskirche Weihenlinden (1653—57, Kstd. Bayern, Atlas Taf. 226) und das Langhaus der Kemptener Stiftskirche (vgl. S. 94/5), in Anknüpfung an die noch überall vor Augen stehenden Beispiele romanischen Kirchenbaus. Sodann die aus spätgotischer Gewöhnung übernommene, dreischiffige, kreuzgewölbte Halle, wie in den sämtlich aus den 1620er Jahren datierenden Kirchen zu Dachau, Tuntenhausen und Polling (Kst. Bayern I, 282, Atlas Taf. 99, 100, 224). Hallenartig, aber mit Emporen Oberaltaich (1635—44) und Sachseln in der Innerschweiz (1675ff., Gysi I. c., Taf. 9). Erwähnt sei, als barocke Neugestaltung einer im Grundplan und der ganzen Chorphobie übernommenen spätgotischen Anlage, das 1664ff. von C. Luragho errichtete Langhaus des Domes von Passau (Abb. Gurlitt, S. 147).

Die große Mehrzahl kirchlicher Bauten verteilt sich auf zwei, der italienischen Hoch- und Spätrenaissance entlehnte Raumtypen: Einerseits, bei bescheideneren Ansprüchen, der reine Einschiffsraum mit Tonnengewölbe, das durch Gurtbogen auf einfachen oder verdoppelten Wandpilastern in Joche abgeteilt ist.

So die in der Formenwahl noch teilweise spätgotische Nonnenklosterkirche in Fulda, 1625—28, die Kirchen zu Möschenfeld, 1640ff., Ilgen, Wettenhausen, 1670 (Abb. Kstd. Bayern, Atlas Taf. 77, 113/4) Ursulinerinnen in Freiburg i. Ü., 1653—55 (Anz. f. Schweiz. Alt.-Kde. 1908, Taf. V). Dieselbe Grundform findet sich in Beuerberg, Weilheim, später (1663—68) in Habach (Kstd. Bayern I, Taf. 98), in der Jesuitenkirche zu Burghausen u. a. m. (entsprechend manchen älteren Jesuitenkirchen, s. o. S. 43/4), bereichert durch einwärts verlegte Gewölbewiderlager, dazwischen Kapellennischen von geringer Tiefe, deren Tonnengewölben, in die Jochkappen der meist flach gespannten Längszone ausmündend, nur wenig unter deren Scheitelhöhe zurückbleiben.



Also eine sozusagen hallenmäßige Ausweitung des Hauptraums durch seitliche Anlängsel, die selbst noch keinerlei Selbständigkeit erlangen. Dies bringt dagegen der zweite, reichere Raumtypus dieser Bautengruppe, eine im Querschnitt dreiteilig, basilikal abgestufte Anlage italienisch frühbarocker Prägung, wie sie als solche ja schon seit dem Anfang des Jahrhunderts in den österreichischen Landen mit einzelnen Probestücken transalpiner Meister (vgl. S. 43/44) Eingang gefunden hatte. Auch in Bayern erschien zu Anfang unserer Periode in der kleinen Jesuitenkirche in Aschaffenburg (1619—21) ein bescheidener erster Vertreter dieser Raumgestalt.

Voll ausgebildete Beispiele von z. T. sehr bedeutenden Dimensionen entstanden aber hier erst in den 1660er, 70er Jahren; noch immer als Werke italienischer Architekten.

Die Theatinerkirche S. Cajetan in München steht zeitlich wie der Bedeutung nach an erster Stelle.

Begonnen 1663 durch Ant. Barelli, Bauvollendung und Dekoration seit 1674 durch Enr. Zuccalli (Abb. 76 u. Kstd. Bayern, Taf. 134/5, Paulus, Zuccalli, Abb. 19—26, 39—41, 49, Gurlitt, S. 123). Das von den kurfürstlichen Bauherren vorgeschriebene römische Musterstück S. Andrea della Valle ist in den Hauptzügen der Planung, des Aufbaus und der Verhältnisse ziemlich genau nachgebildet (vgl. Brinckmann, S. 50.) Jedoch läßt das Gefühl dieser neuen, schon den Hochbarock vorbereitenden Zeit das Innenbild zu vermehrter Bewegtheit, Kraft und Schmuckpracht sich verändern: statt der Bündelpilaster am Mittelschiff mächtige, z. T. gekuppelte Halbsäulenvorlagen mit entsprechend wuchtigen Verkröpfungen des Gebälks, zwischen diesen und den Fenstern ein attikaartiges Zwischenglied von recht schwerfälliger Wirkung, aber unvermeidlich wegen der dahinter hochgeführten Kuppelüberdachung der Seitenschiffkapellen. Die gravitatische schwermassige Rhythmik dieser struktiven Anlage umkleidet dann, in geschmeidiger Anpassung an die einzelnen Felder- und Gliederungsformen, Zuccallis Stuckdekoration, die in ihrer saftgeschwellten, plastischen Formenfülle der Erscheinung dieses Innenraums den von S. Andrea sehr abweichenden Charakter üppiger Pracht hinzubringt.

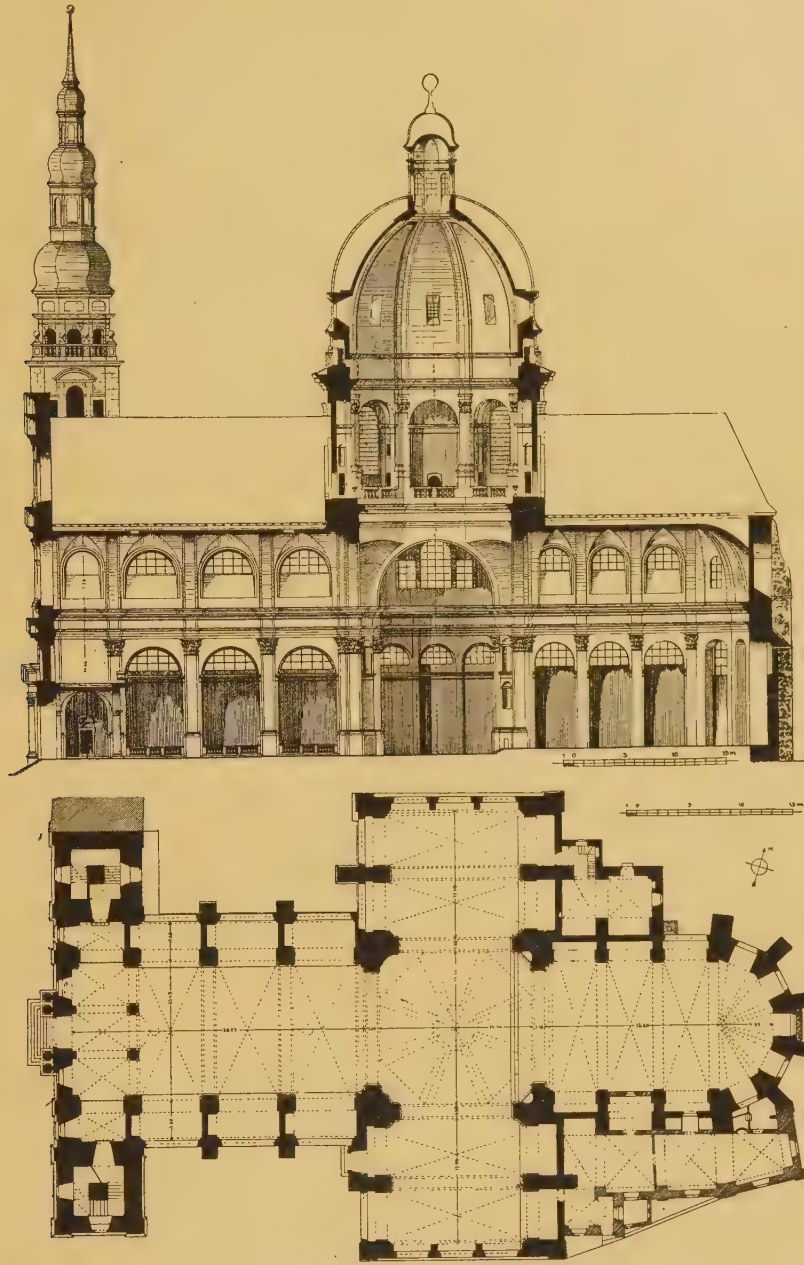
Mit den bedeutenden Abmessungen von S. Cajetan (16 m Schiffbreite, 71 m Innenlänge) hält nahezu gleichen Schritt der Neubau der Stiftskirche im Haug in Würzburg (1670 bis 91 von Ant. Petrini); doch hat hier die Raumgliederung innerhalb desselben Allgemeintypus eine sehr bedeutsame Wandlung erfahren. In München, wie in den römischen Jesuitenkirchen, ausgesprochene Gegensätzlichkeit des Hauptraums und der aus quadratischen, kuppelüberwölbten Sonderexistenzen gebildeten Kapellen, die mit knapp bemessenen, halbdunklen Arkadeneinblicken dem hohen, lichterfüllten Langhaus sich verknüpfen. Ihr longitudinaler Zusammenhalt mittels schmaler Durchgänge, die auch hinter den (wie in S. Andrea) durch Mauerwände vom Mittelraum abgetrennten Halbjochen am Anfang und Ende der Reihe hindurchführen, läßt eher die Vorstellung selbständiger Nebenschiffe auftreten. Dagegen in Petrinis Bau eine absolute Raumeinheit, bei der die weitgeöffneten, hellen, querrchteckigen Kapellennischen beinahe nur als Ausbuchtungen des Hauptraums wirken (Abb. 77/8).

Zwischen den Arkaden nur schlanke Pilaster — statt der breiten Pfeilmassen der Theatinerkirche — vor den Querwänden der Kapellen; der Oberbau sehr beschränkt zugunsten des Arkadengeschosses: die halbe Mittelschiffhöhe fällt hier mit dem Scheitel der Kapelleneingänge, in München, bei gleichbetonter Zweigeschossigkeit des Systems, mit dem Gesimsabschluß des Untergeschosses zusammen. Im übrigen möglichst gesteigerte Weiträumigkeit und Helligkeit, namentlich in der Vierung, deren Quadrat die Langschiffbreite etwas übertrifft (Raumverhältnisse der Quadratseiten zur Kuppelhöhe [ohne Laterne] = 1 : 3,75 gegen 1 : 4,75 in München) und zugleich ein merkwürdiges Hindrängen nach dem Zentralbau. Einmal in der Anlage des stark ausgreifenden Querschiffes, dem an der Westseite rudimentäre, an der Ostwand vollständige Kapellennischen wie im Langhaus sich anfügen; sodann in der Korrespondenz von Langhaus und Chorarm: dessen innere Länge bis zum Apsisscheitel (21,75 m) entspricht genau den drei offenen Jochen des Langhauses — das vorderste vierte Joch fällt durch den massiven Einbau der Musikempore außer Betracht — und beinahe genau der transversalen Länge der Querarme, wenn diese vom Zentralpunkt des Vierung aus gemessen werden. In der Dekoration ist für den hier fehlenden Reichtum der Stukkaturen durch die gehäuft, stark vorgebauten und vielfach verkröpften Profilierungen der Gebälke etwelcher Ersatz geschafft und im übrigen war wohl Malerei vorgesehen. Zwischen der Theatinerkirche und Stift Haug liegt ein Wendepunkt der Stilentwicklung: Petrinis Bau ist die erste Kundgebung ausgesprochen hochbarocker Tendenzen in der Anlage einer Langhauskirche.

Dagegen ist die kleinere, nach ähnlichem Plan zwei Jahre zuvor von Petrini errichtete Würzburger Karmeliterkirche noch von schwerfälligen Verhältnissen und Formen beherrscht (gedrückte Kurvature der Arkaden und Wölbungen, unteretzte Doppelpilaster, relativ größere Kapellen mit Durchgängen); im Ausdruck von einer gewissen dumpfen Gebundenheit, die auch an späteren Arbeiten Petrinis stellenweise durchklingt: bei der auf mittelalterlichen Fundamenten neu errichteten Quer- und Langhauspartie von St. Stephan in Bamberg (1677) und in einem für die Paderborner Jesuitenkirche von P. vorgelegten, aber nicht akzeptierten Entwurf (1681, Braun I. c. I, Taf. 10). Hier übrigens, wohl örtlichen Baugewohnheiten zuliebe, der Typus einer dreischiffigen, hallenartigen Anlage, in deren Seitenschiffe zwei gleichhohe Emporengeschosse mit Arkaden zwischen den schweren Kolossalpilastern eingefügt sind.

Das den Jesuitenkirchen beinahe unentbehrliche Emporenmotiv bestimmt auch die zwei in diese Periode gehörenden Kirchenbauten des Ordens in der Schweiz, S. Franz Xaver in Luzern (1667—70) und die Heiliggeistkirche zu Brig (1673ff., s. Braun II, 211, Taf. 7 u. 8). Letztere eine altertümlich schwerfällige Nachbildung der Landshuter Kollegskirche; beachtenswerter die Luzerner Kirche, mit ihrem in voller Breite bis zum Apsishalbrund durchlaufenden, schlanken Hauptraum, in den rings um das Langhaus, zwischen hohen Doppelpilastern, Kapelleneingänge und darüber, als unglücklich eingezwängte Aufsätze, die niedrigen Arkaturen der Empore sich öffnen; an der Eingangswand überdies in Wölbungshöhe ein zweites offenes Emporengeschoß für die Orgel (vgl. die ältere Jesuitenkirche in Innsbruck). Die Seitenräume sind selbständig erleuchtet, breite Stichkappenfenster erhellen das Mittelschiff. Ähnlich die vom selben Baumeister 1674ff. errichtete Mariahilfkirche in Luzern. (Gysi, S. 33/4.)

Von den zahlreichen Kirchenbauten der Periode in den österreichischen Landen wurden die wichtigsten bereits (s. S. 83/84) aufgeführt. Es genügt, hier festzustellen, daß sie in großer Mehrzahl einem in Süddeutschland, namentlich bei Jesuitenkirchen angetrof-



77. 78. Würzburg, Stift Haug, 1672—91, von Antonio Petrini

fenen Haupttypus folgen: Einschiffig, mit etwas eingezogenem, gerade geschlossenem Chor, beiderseits je zwei oder drei untiefe Kapellen, über denen logenartig niedrige Emporen. — In der Wiener Universitätskirche sind diese später als eigentümliche Einbauten mit in der Mitte vorgebauchter Balustrade auf je zwei Säulen in die Arkaden hineingestellt (Abb. 79) — Querschiff, soweit vorhanden, über den äußeren Rechteckumriß nicht vorstehend. Eine Vierungskuppel, aber flach gewölbt und ohne Tambour, hat in dieser Gruppe nur die Karmeliterkirche in



79. Wien, Universitätskirche, 1627—31, 1704 ff.

(s. S. 103)

(Phot. Dr. Stoedtner)

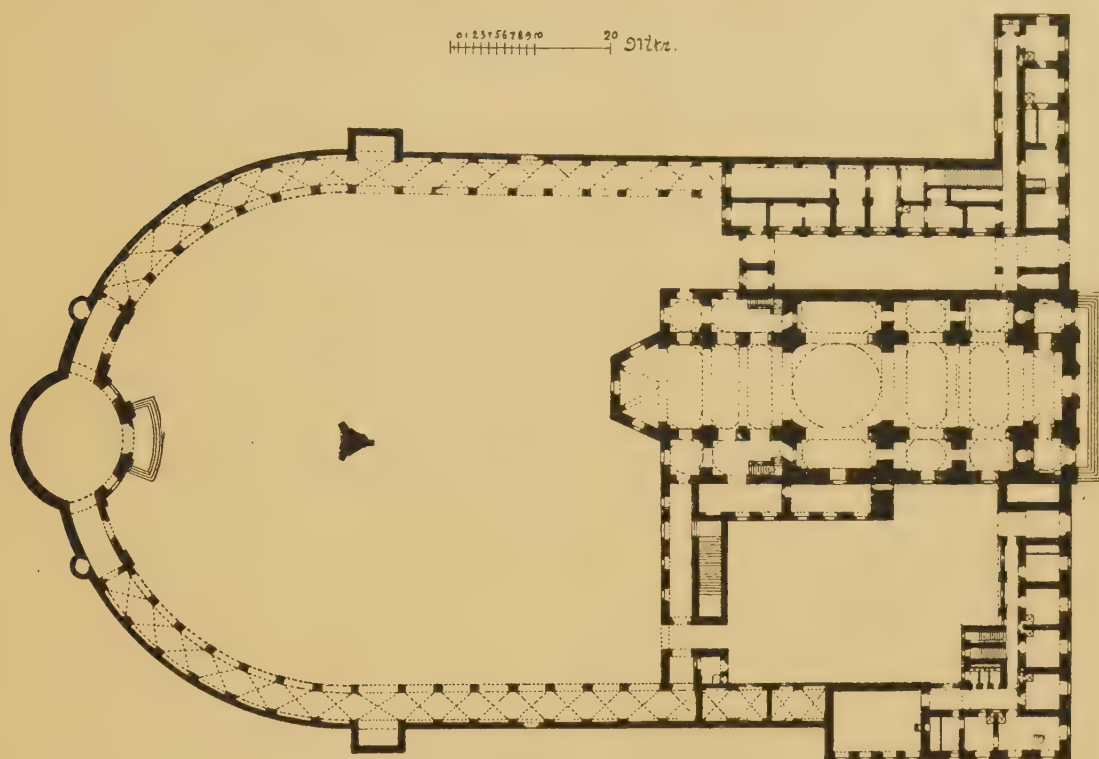
sammengefaßt, spielen aber dennoch, dank ihrer konvex geschweiften Brüstungen — wie sie später allgemein beliebt werden — eine fühlbare Rolle im Raumbild. Die höchste, auch durch den Verzicht auf Emporen freieste Entfaltung dieses Anlagetypus bietet aber die Wallfahrtskirche auf dem Heiligen Berge bei Olmütz (1669—79, von Baldass. Fontana, Abb. 80). Im Mittelschiff bleibt von drei Jochen das vordere, kürzere, der Musikempore eingeräumt, die zwei andern gruppieren sich um einen doppeltbreiten Mittelpfeiler, ein freilich etwas seltsam formuliertes Retardierungs- und Sammelmotiv, das diese Partie geschlossen dem nun folgenden mächtigen Kuppelraum entgegenstellen und damit eine energische dreistufige Steigerung der Raumteile vom Eingangsjoch her gewinnen möchte. Ähnliches in den begleitenden Kapellen, die, im Eingangsjoch quadratisch, dann langrechteckig, unter sich wie mit den Querschiffarmen, und den, jenseits diesen, den Chor einfassenden Seitenräumen verbunden sind; wobei dieser gleichfalls stufenweise fortschreitende Längszug, bei übereinstimmender flachkuppeliger Anlage der Überwölbung, auch im Querschiffraum wieder retardiert wird durch die die einzelnen Abschnitte sozusagen isolierende Wölbungsform und die Engigkeit der Durchgänge.

Ein Ausblick zum Schluß in das mit Österreich kulturell eng verbundene nordöstliche Bollwerk des gegenreformatorischen Katholizismus, das alte Königreich Polen. Als Nachfolger der hier schon sehr früh und eindrucksvoll aufgetretenen italienisch-barocken Typen (Jesuitenkirchen S. Peter in Krakau, S. Kasimir in Wilna, 1596/7 ff. u. a.) entstanden hier während des 17. Jahrhunderts eine stattliche Reihe namhafter Kirchenbauten. Davon seien hervorgehoben einzelne Beispiele der in Österreich fehlenden, hier besonders häufigen Form der dreischiffigen Basilika.

Wien. (Die Grundrisse der hauptsächlichlichen Wiener Kirchen sind zusammengestellt bei Kortz, Wien am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, S. 48.)

Eine zweite Gruppe umfaßt die wenigen Kirchen mit bedeutenderer Entfaltung der Ostpartie:

So die Innsbrucker Jesuitenkirche (1627 ff., Braun II, 165, Taf. 6). Vierungskuppel über achteckigem, hellerleuchtetem Tambour, weites Querschiff, an dessen Außenmauern brückenartige Emporen entlang geführt sind — dies später ein ständiges Requisit der Vorarlberger Schule —, das Langhaussystem, dem frühen Baudatum entsprechend, noch recht ungewandt, mit gedrückten Arkadeneingängen der reichlich tiefen Kapellen; deren Bogenschwung sich darüber für die Emporen sehr unschön, fast direkt auf deren Brüstungen aufsitzend, wiederholt. Gebälk fehlt; isolierte Pilasterpaare, in unklarer Beziehung zu den Arkaden, tragen über Gebälkstücken und Aufsätzen die Gewölbegurten, dazwischen hochaufsteigende Schildmauern zur Aufnahme der Stichkappenfenster. Vgl. o., als freie, verbesserte Nachbildung, die Jesuitenkirche in Luzern. Bei der Jesuitenkirche in Klattau (1666 ff., Abb. Kstd. Böhmen, VII, 90—93), die gleichfalls diese Querhausbrücken und eine allerdings flach gewölbte lichtlose Kuppel besitzt, sind die Emporen durch kraftvolle Pilasterordnung und durchlaufendes Gebälk mit den Erdgeschoß-Arkaden zu-

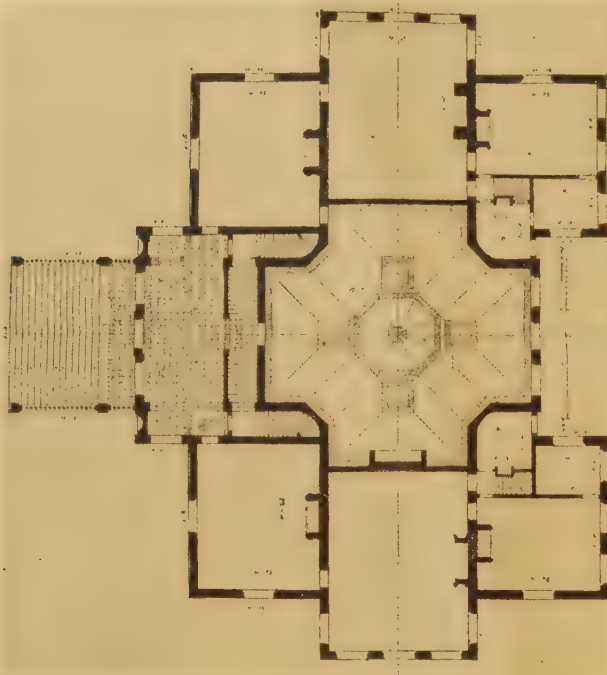


80. Olmütz, Kirche und Kloster auf dem Heiligen Berge, 1669—79, von Bald. Fontana
(Nach Prokop, Mähren)

Abgesehen von verschiedenen Bauten aus dem, noch zu wenig erforschten, heutigen Russisch-Polen — Dom zu Grodno, mehrere Ordenskirchen in Krakau und Wilna, besonders S. Peter Paul in Antokol 1668—84 (vgl. Gurliitt, Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige, Berlin 1917, 12ff., und P. Weber, Wilna, eine vergessene Kunststätte, 1917, 52ff.) — gehören hierher die namhaftesten Kirchen der jetzigen Provinz Posen: die ehem. Jesuitenkirche und die Karmeliter-, jetzt evangelische Garnisonkirche in Posen sowie die Klosterkirche in Priment (Abb. Kstd. Prov. Posen II, 56/57, 59, III, 134). Erstere ist 1651 beg., definitive Planung und Ausführung schwerlich vor ca. 1670, gew. 1703. Das Innenbild bestimmen die in Lang- wie Querhaus den Pfeilern vorgesetzten mächtigen, kannelierten Vollsäulen mit verkröpftem Gebälk. Der bis zum geraden Chorschluß gleichmäßig durchgeführte, tonnenüberwölbte Hauptraum wird dadurch in seinem Ablauf — wiederum retardierend — in scharf getrennte Jochkompartimente abgeteilt. (Die ehemalige Vierungskuppel im 18. Jahrhundert durch die jetzige flache Wölbung ersetzt.) Schlichter und in einer der Zeit um 1650—70 mehr entsprechenden schweren, eckigen Ausdrucksweise die beiden anderen Kirchen. Beide gleichfalls von rechteckigem Außengrundriß, mit flachgewölbter dunkler Kuppelschale. In der Garnisonkirche die auch in andern polnischen Kirchen auftretenden breitgedehnten Pfeiler mit auseinandergerückten Doppelpilastern und Gurtenpaaren sowie dementsprechend dreigliedrig geteilten Durchgängen in den Seitenschiffen, die den glatten Ablauf der Schiffe durch alternierend eingeschobene massige Halbjoche gleichsam unterbrechen.

Wir kehren noch einmal zum Wohnbau zurück, um auch hier Plananlage und Grundrißdispositionen dieser Periode kennen zu lernen.

Neben dem schon oben, S. 73/4, besprochenen, seit der Mitte des Jahrhunderts vorherrschenden dreiflügeligen Schloßtypus — für den übrigens die unmittelbar maßgebenden Muster in Furtenbachs Entwürfen vorlagen (Archit. civ. Taf. 4, Archit. recreat. pass., Abb. bei Schmerber l. c. S. 4, und in Habichts Aufsatz Ztschr. f. Archit. u. Ingenieurwesen 1916, Sp. 10, 12) — behaupten sich als Anlageformen: 1. Der einfache, quadratische oder rechteckige Kubus (Abb. 34, 36, 43, u. a.), besonders häufig aber im Bereich des englisch-hollän-



81. Haag, Haus im Busch, 1645 ff.

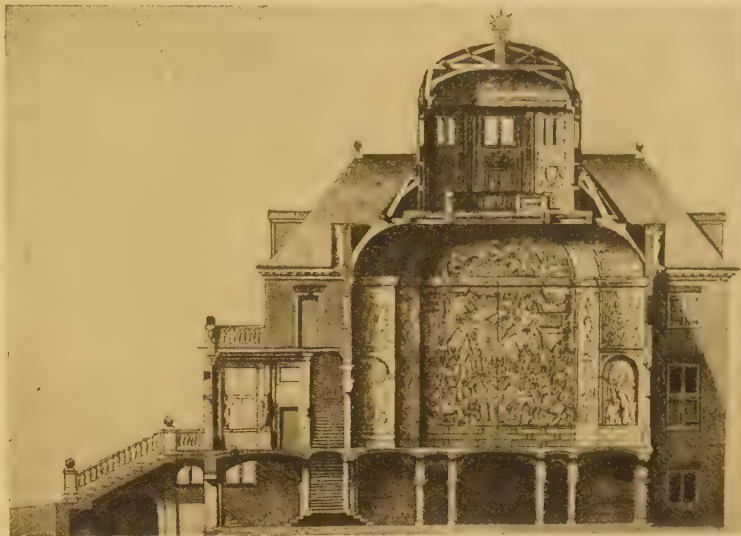
(Nach Galland)

dessen einer Hauptseite in der Mittelachse die Kirche sich an- oder einfügt. So Furtenbachs Entwürfe Arch. civ. 32/3, 36/7, die von Wallenstein 1627 ff. durch Andrea Spezza errichtete Karthause zu Walditz in Böhmen, das Benediktinerstift S. Paul im Lavantthal, mit der Kirche in der Mitte des Hofes (Abb. bei Valvasor, Top. Carinthiae 160) u. a. Ähnlich auch die Anlage der Residenz um den Vorplatz des Salzburger Doms, Abb. 37: Lauter Vorstufen jenes pomphaften Typus von Klosterbauten, der dann in der Hochbarockzeit in so vielen prachtvollen Beispielen sich verwirklichte. — Bei Schloß Oranienburg (s. oben S. 72) umfassen von der Rückseite her das rechteckige Corps de logis dreiflügelige, niedrig gehaltene Nebengebäude mit Pavillons an den Enden der Seitenflügel und in der Mitte der rückwärtigen Breitseite; das Ganze, mit einem rechteckigen Vorplatz, inselartig in ein Wasserbecken hineingesetzt; während in Ehrenbreitstein der „Neue Bau“ den Schloßtypus der Spätrenaissance, Quadrat mit Mittelhof und Ecktürmen, zu einer mächtigen dreigliedrigen Breitanlage fortentwickelt hat (Merian, Top. Archiepisc. Moguntiensis etc. 1646, Taf. bei p. 32).

In den Stammgebieten des gleichzeitigen Klassizismus, Holland und England, sind auch für die allgemeine Plananlage Anregungen aus Palladio und andererseits aus der Schloß- und Hotelbaukunst der französischen Spätrenaissance maßgebend. Wir finden hier also (vgl. oben S. 65 ff. und 69, 70) einerseits auch wieder dreiflügelige Bauten, wie Campens Haus Huygens, die Leydener Lakenhal und Schloß Honse-laerdyk (Abb. auf Taf. V) — wobei die zwei erstgenannten, älteren Werke die Flügeltrakte wie verkümmerte Anhängsel noch ohne organischen Zusammenschluß an das Hauptgebäude anfügen —, andererseits palladianische Villenanlagen, als in der Breitenachse auseinandergezogene symmetrische Gruppenkompositionen. So die P. Postschen Landsitze Vredenburgh und Ryxdorp, in England Stokepark (Abb. 51) und Horseheath Hall (1665 von J. Webb, Abb. bei Campbell, Vit. Brit. III, Taf. 91/2). Sodann Zentralbauten in engerem oder freierem Anschluß an die Villa Rotonda: Haus im Busch (Abb. 81/2), Gunnersbury house und ein Entwurf In. Jones' (Kent II, 13); wozu dann noch einzelne deutsche Seitenstücke anzuführen wären: das Kurfürstliche Lusthaus in Berlin (s. S. 72 u. Abb. 54), ein Polygon, gebildet aus vier achteckigen Räumen, die in zwei Geschossen um einen kleinen, quadratischen Kern zusammengefügt sind, während an der Frontseite zwei Türmchen sich außen anschmiegen. (Grß. bei Merian, Top. Elect. Brandeb.) und Leuthners Entwurf eines kleinen Lust- oder Jagdschlösses (s. Abb. 35). Endlich, als außergewöhnliche Aufgabe, die Kom-

dischen Klassizismus (Abb. 44 und Taf. III). 2. Der gestreckte Einflügelbau, im Anfang der Periode herkömmlichermaßen und später noch bei kleinen ländlichen Lustschlössern durch kurze Ausbauten an den Enden oder in der Mitte bereichert (s. Abb. 42 u. 58, sowie Schloß Eurasburg [1626 ff. Kstd. Bayern, Taf. 122]); in der Folge aber mit glatt durchlaufender Front von oft bedeutenden Abmessungen (Abb. 56, 59, Wiener Hofburg u. a.), entsprechend dem allgemeinen Bestreben nach kompaktem Zusammenhalt in der Baumasse. 3. Achsial oder konzentrisch gruppierte Gebäudekomplexe, z. B. Anlagen in Gestalt eines gleichschenkligen Kreuzes mit zentralem Hauptraum im Schnittpunkt, wie sie schon Furtenbach (Arch. civ.) in einem Lazarett- und einem Zeughausentwurf vorschlägt, sowie für ein Schulkonvikt, wo dieses Kreuz von vier Höfen und einstöckig umlaufendem Flügelquadrat eingeschlossen ist (Arch. univers. Taf. 16); kreuzförmig angelegt aber als Quadrat mit Mittelhof und vier ausstrahlenden kurzen Kreuzflügeln, ist das Spitalgebäude in Döllersheim (1660/6, Abb. Österreich Ksttopogr. VIII, 1, S. 27). Dann die großen Klosteranlagen, deren Grundriß nach italienischen Mustern ein weites, einen Kreuzganhof umschließendes Rechteck beschreibt, an

position eines prunkvollen, vielgliedrig ausgedehnten Kolossalbaus, in den Entwürfen für Schloß Whitehall (s. oben S. 68/9) und in Jak. van Campens Amsterdamer Rathaus (S. 65 u. Abb. 48 u. 83). Beides, wie die oben erwähnten Klosteranlagen, ausgedehnte querrrechteckige Komplexe, in der Breite 5- bzw. 7teilig mit Binnenhöfen und stark betonter Mittelachse, in der in London der kolossale Haupthof — beim späteren Projekt mit dahinterliegendem überhöhtem Hauptgebäude — eingefügt ist, wogegen in Amsterdam hier ein von zwei engen Höfen flankierter Kernbau die ganze Tiefe des Rechtecks durchquert, darin der vom ersten Hauptgeschoß bis zur Dachhöhe emporgeführte Bürgersaal (Abb. Gurlitt, p. 46).



82. Haag, Haus im Busch

(Nach Weißman)

Nun aber zur Grundriß- und Raumgestaltung im Innern des Baukörpers, wo das in der äußern Gruppierung der Baumasse schon allgemein herrschende Bedürfnis nach Symmetrie und betonten Hauptachsen sich mit Notwendigkeit gleichfalls durchzusetzen beginnt. Vor allem gilt dies in weitest gehendem Maße für die Bauten des englisch-holländischen Klassizismus, die ihren Vorbildern bei Palladio und Serlio auch in dieser Beziehung getreulich und verständnisvoll nachfolgen. Grundsatz wird hier demnach das Einstellen des bisweilen zu anderthalb- oder zweigeschossiger Höhe gesteigerten Hauptraums in die Mittelachse; und zwar auf dem Boden des durch eine Freitreppe am Mittelportal zugänglichen Hochparterres, oder des ersten Obergeschosses, wobei dann Vestibül und Treppe gleichfalls in achsiale Beziehung zum Hauptraum treten, und um diesen zentralen Kern des Baukörpers die Nebenräume sich symmetrisch oder konzentrisch ankristallisieren. Es ist dieselbe Harmonie und Klarheit aller Formen, Maßverhältnisse und Gliederungen, die wie in den Schauseiten der Gebäude, auch in deren Grundrißbildern durchklingt, und diesen schon in der graphischen Aufzeichnung einen geradezu ästhetischen Reiz verleiht.

Wie Jones italienische Grundrißmotive übernahm und den heimischen Bedürfnissen anzupassen sich bemühte, zeigt z. B. Stoke Park (vgl. S. 70), dann ein von Kent (II, 13) veröffentlichter Villenentwurf, der fast genau einer Idee Serlios (im III. Buch als Variante zu Poggio Reale vorgeführt) entspricht, die Villa der Königin in Greenwich (Muthesius I, Abb. 35), deren Größ. eine erweiterte Abwandlung von Palladios Pal. Antonini (Brinckmann, Abb. 12) darstellt, u. a. m. Hier, wie in Lindsay House (Grsse. bei Blomfield 281) löst Jones die unter den nordischen Verhältnissen noch besonders erschwerte Beleuchtungsfrage durch Anordnung zweier Lichthöfe, während späterhin in der Aufteilung des geschlossenen rechteckigen Baublocks — der dauernd die beliebteste Anlageform bleibt — eine gesteigerte Großräumigkeit und Übersichtlichkeit sich durchsetzt. Vgl. die von Webb, meist auf Grund Jonesscher Entwürfe ausgeführten Bauten Cheveninghouse (Blomfield, Taf. bei p. 280), Coleshill (1650), Amesbury (1661), Gunnersbury house (1663, mit dreischiffiger säulengestützter Halle) und Horseheath Hall (1665), Grsse. bei Campbell I, 17/8, III 7, 91/2, V 86/87). Ähnlich in Holland Mauritshuis (Galland 413), Haus im Busch (Abb. 81/2) u. a. (Über die Grundrißanlagen holländischer Bürgerhäuser s. Kramer in Ztschr. des Verb. deutscher Arch.- und Ing.-Vereine 1916, Nr. 13—16).

Die ästhetischen wie praktischen Vorzüge der Grundrißbehandlung in diesen Bauten sind vielleicht der stärkste Beweis für die architektonische Kultur ihrer Urheber und Auf-

traggeber; während andererseits in Deutschland das noch immer sehr unentwickelte Verhältnis zu den neuen Ausdrucksformen der Baukunst, im allgemeinen nur ein Interesse für den Aufputz der Fassaden aufkommen läßt. Die Theoretiker freilich haben sich dank ihrer italienischen Schulung vielfach bemüht, Grundrißmuster auszuarbeiten, die den erwähnten Beispielen aus dem englisch-holländischen Klassizismus wenigstens grundsätzlich nahe kommen; doch erscheinen im Vergleich zu jenen liebhaberisch gepflegten Werken ihre Entwürfe im einzelnen noch recht ungefüge und schwerfällig, und ihr Einfluß auf die wirklich ausgeführten Bauten bleibt sehr beschränkt. Immerhin, gewisse Hauptpunkte, auf die schon die vorausgegangene Periode hinarbeitete, sind jetzt sozusagen durchgängig erreicht; stattliche, geradläufige Treppen, wie sie z. B. in Gotha, Weißenfels, Raudnitz, stets am hintern Ende beider Seitenflügel, als Hauptaufgänge eingebaut sind, in Osnabrück jedoch in der Mittelachse des Hauptgebäudes und im Anschluß an ein quereckiges Vestibül auftreten. Auch in bescheideneren Adelssitzen und Bürgerhäusern gelangen sie mehr und mehr in Aufnahme. Dann, in den großen Schloßbauten, die durchlaufenden Korridore, und dazu die „Enfilade“ der aufeinanderfolgenden Räume, durch Aufreihung von deren Zwischentüren in einer Achse.

Schon Furtenbach hatte solches lebhaft empfohlen, verwirklicht findet es sich in vollem Umfang erst in Schloß Raudnitz (Grß. in Kstd. Böhmen XXVII, 31); endlich die großen, mehr als ein Geschoß hohen, gewölbten Prunksäle, wie schon der Audienzsaal in Wallensteins Prager Palais (Abb. bei Ebe, Raumlehre II, 122) als inneres Gegenstück zu dem phantastisch großartigen Raumgebilde der Gartenloggia (Innenansicht Gurlitt Fig. 5); ferner in Gotha, Osnabrück, Raudnitz. Vgl. zu Vorstehendem die nützliche, reich illustr. Abhandlung Habichts in Ztschr. für Archit. und Ingenieurwesen 1916).

In England und Holland erscheint der überhöhte und bisweilen überwölbte Hauptraum auch in Gebäuden von bescheidenerem Charakter und Umfang, so in Haus Swanenburgh, Haus im Busch, in der Villa der Königin in Greenwich, wo der quadratische Saal die Raumform eines regelmäßigen Würfels besitzt, während der rechteckige Saal des Banketthauses von Whitehall zwei aneinandergefügt Würfeln (von 17 m Seitenlänge) entspricht.

Auch mit Haupt- und Nebentreppen sind diese auf möglichst bequeme Bewohnbarkeit bedachten Bauten auffallend reichlich versehen.

Wendeltreppen, hier — wie in den deutschen Schlössern — meist als Nebenkommunikationen für den Hausdienst, bei Jones aber bisweilen (Whitehall-Entwürfe und Greenwicher Villa) in breiter, stattlicher Anlage, in Gunnersbury sehr originell als Einbau im Gehäuse der dreiläufigen Herrschaftstreppe untergebracht. Ein besonders schönes dreiarmliges Treppenhaus, zweigeschossig mit ovalem Oberlicht, baute Jones in Ashburnam House (Abb. Blomfield II, 279); in Coleshill aber ließ Webb von dem in die Mittelachse gelegten Eingangsraum symmetrisch nach beiden Seiten eine zweiarmige Treppe aufsteigen; und solche Doppeltreppen finden sich in Holland in mehreren Beispielen (Mauritshaus, Haus im Busch, Amsterdamer Rathaus); wogegen Deutschland nur in einem auf dem Papier gebliebenem Entwurf Furtenbachs (Archit. recreat.) zu derartigem Pomp sich aufzuschwingen wagte.

Zum Schluß eine kurze zusammenfassende Übersicht über den allgemeinen Stilcharakter des ganzen in diesem Kapitel behandelten Zeitabschnitts.

Wir fanden, in bereits deutlich ausgeprägter Gegensätzlichkeit nebeneinander hergehend, gelegentlich sich durchkreuzend, die zwei großen Stilrichtungen, deren Wechsel und Widerspiel im Grunde seit langem schon alle Wandlungen in der Geschichte der deutschen Baukunst beherrscht (vgl. S. 56), die jetzt aber als Klassizismus und in dessen freiheitlicher Gegenströmung, als ausgesprochener Barock in die Erscheinung treten. Und zwar sind — wenn wir von vereinzelt Nachzüglern der deutschen Spätrenaissance absehen, die in der Nachfolge eines Holl und Schickhardt in Süddeutschland bis um die Mitte des Jahrhunderts sich behaupten — die eigentlichen Stammgebiete des Klassizismus England und die Nieder-

lande (mit einzelnen durch holländische Baumeister gepflanzten Ablegern im nördlichen und westlichen Deutschland). Auch dort anknüpfend an die Ausläufer der italianisierenden Spätrenaissance, aber vor allem getragen durch die neuen, begeisterten Palladiostudien dieser Generation. Dagegen folgt der Süden und Osten unseres Kunstgebiets fast ausschließlich der barocken



83. Amsterdam, Rathaus. 1648 ff., von Jak. v. Campen (Nach Weißman)

Strömung, angeleitet durch Vorbilder und persönliche Vertreter dieser Stilrichtung aus Italien.

Was nun den beiderseitigen Entwicklungsverlauf während der sechs Jahrzehnte der Periode betrifft, so vollzog sich dieser, schon infolge der glücklicheren äußeren Verhältnisse in den vom Kriege fast gar nicht berührten — in England nur durch die revolutionären Kämpfe der vierziger Jahre vorübergehend beunruhigten — Stammländern des Klassizismus naturgemäß ungehemmter und darum in viel rascherem Tempo als im Gebiet der barocken Richtung, wo durch den Dreißigjährigen Krieg und seine langdauernden Nachwirkungen das Kunstleben vielfach aufs schwerste beeinträchtigt war.

Verhältnismäßig rasch, schon seit Ausgang der 1620er Jahre, gelangt der Klassizismus zu klarer Entfaltung seiner Grundsätze: Die gedrängte Motivenfülle und Schmuckpracht des ersten Jahrhundertviertels weicht in der Fassadenkomposition einer gemessenen Schlichtheit und Großförmigkeit, und in dieser Richtung fortschreitend erreicht die unmittelbar folgende Blütezeit, in bewußter Ökonomie der Wirkungsmittel das Ideal klar artikulierter Übersichtlichkeit, edler Formenreinheit und ruhevoller Harmonie der Außenerscheinung, während in der Innendisposition der Gebäude und in der Raumgestaltung kirchlicher wie bedeutender Profanbauten entsprechende Eigenschaften in einigem Abstand nachfolgen. Von der ungewandten, etwas harten und eckigen Art, die in der Anlage der Schauseiten und der Gesamtgliederung des Baukörpers schon im dritten Jahrzehnt unserer Periode fast durchweg überwunden ist, erhebt sich der Innenausbau etwa um die Mitte des Jahrhunderts zu völlig ungezwungenem, geschmeidigem, in Verhältnissen und Formen gleich wohlklingendem Ausdruck. Und dann lassen die letzten zwei Jahrzehnte der Periode auf allen Gebieten des baulichen Schaffens den vollausgereiften Klassizismus sich verwirklichen; im Außenbau teilweise schon von etwas akademisch flauer Routiniertheit der Anlage und einer bisweilen ans Kahle streifenden Geschlossenheit und Größe der Formen, die den frischen, lebensvollen Reiz der früheren Werke vermissen lassen; in der Grundrißbildung aber ist jetzt erst eine in allen Dispositionen vollkommene Sicherheit und Großzügigkeit der Anlage und Raumwirkung gewonnen.

Die barocke Gegenströmung setzt sich zu dem formalen Ideal des Klassizismus in ihrem ganzen Entwicklungsverlauf und fast in allen Punkten in Widerspruch: Nicht fein abgestufte Gliederung und Aufteilung des Baukörpers in seiner Außenerscheinung, sondern, im frühen Stadium vielmehr dessen kompakter, schwermassiger Zusammenschluß in ausgedehnter Gleichförmigkeit (z. B. Abb. 56), später aber, in der zum Hochbarock hinleitenden

letzten Phase, ein Aufbau in mächtig sprechenden Kontrasten (Abb. 59). Statt der Schlichtheit, der wirkungssicheren Sparsamkeit der Mittel, gesteigerte, gehäufte Akzente — geschwellte Plastizität der Wandglieder, lebhaft bewegtes, derbes Formenspiel der Dekoration — und darum, an Stelle der flächenhaft beruhigten und abgeklärten Erscheinung der klassizistischen Fassadenbilder, ein dramatisch bewegter Ausdruck, bei dem vor allem der im Klassizismus geflissentlich vermiedene Charakter des Kolossalen, Wuchtigen, Übermächtigen sich vordrängt.

Die auf Tafel V zusammengestellten Gegenbeispiele zweier in der Anlage verwandter Schloßbauten aus der Blütezeit der beiden Stilrichtungen illustrieren in vielen Punkten deren gegensätzliche Tendenz. Vgl. auch Abb. 52 mit 57. Sehr bezeichnend ist im einzelnen die Ausbildung und Wirkung des Sockelgeschosses in klassizistischen und barocken Fassaden. Dort ein möglichst niedriges, unscheinbares, neutrales Postament gleichsam, nur dazu dienend, den allein architektonisch belebten Körper des Oberhauses zu wirksamerer Erscheinung über den Erdboden emporzuheben; hier dagegen, auf der Höhe der Entwicklung, ein schwerer, kraftvoll gegliederter Unterbau, der sich in gedrunenem Kraftausdruck der Last der Obergeschosse entgegenstemmt und im Kontext des Fassadenaufbaus ein unlösbar eingeflochtenes Kontrastmotiv darstellt (vgl. z. B. Taf. III u. Abb. 48 mit Abb. 4 und 59).

Bei der Außengestaltung kirchlicher Gebäude sammelt und konzentriert der Barockarchitekt alle Ausdrucksmittel auf die eine Eingangs- und Schauseite, unter gänzlicher Vernachlässigung des Übrigen. Der Klassizismus dagegen, dem einheitliche Organisation des ganzen Gebäudes Bedürfnis ist, führt ringsum eine gleichmäßige Gliederung durch, die auch nach Möglichkeit der Raumanlage des Innern entspricht (Abb. 65). Gerade das aber vermeiden die Meister der barocken Richtung, weil sie ihr Werk auf eine durch Überraschung zu gewinnende Eindruckssteigerung anlegen. Diese bis auf die Eingangsfront schmucklosen, meist in ein stumpfes Rechteckgehäuse eingeschlossenen Kirchen offenbaren nur dem Eintretenden den ganzen Reichtum ihres Wesens; hier erst, in der innern Anlage des Raumgebildes gelangt der Barock zu einer positiven, unmittelbaren Ausprägung seiner architektonischen Sinnesart.

Man vergleiche namentlich, um über die gegensätzliche Haltung in diesem Punkt klare Einsicht zu gewinnen, die Behandlung des in beiden Lagern so eifrig gepflegten Zentralbauproblems. Im Klassizismus größte Einfachheit und Übersichtlichkeit der Anlage, die aus wenigen, regelmäßigen, in sich voll entwickelten und selbständigen Komponenten zusammengefügt ist — entsprechend der Grundrißbildung im Profanbau, wo die Vorliebe für geometrische Regelmäßigkeit besonders deutlich in den wörtlich kubischen Sälen einzelner englischer Schlösser sich verrät. — Demgegenüber auf seiten des Barock reichste Mannigfaltigkeit verhältnismäßig komplizierter Raumformationen; nicht scharf gegliederte, sondern unteilbar zusammengeballte Organismen, so daß die Nebenräume nur als wogende Ausbuchtungen des einen zentralen Hauptraums in Erscheinung treten. Dies gilt für den Zentralbau nicht minder wie für die Langhauskirchen mit ihren Kapellenreihen und Emporen; wie überhaupt diese beiden gegensätzlichen Raumtypen schon während der letzten Phase des Frühbarock in der eigentümlichsten Weise sich zu durchkreuzen und einander anzunähern sich anschicken: Zentralbau mit betonter Längsachse (Abb. 73, 75) und andererseits zentralisierende Gruppierung der Langhausanlage (Abb. 77/8).

Im übrigen kann noch auf die vortrefflichen Stilanalysen in Paul Frankls „Entwicklungsphasen der neueren Baukunst“ (Leipzig 1914) verwiesen werden; die inneren Gegensätze, die hier zwischen der „ersten“ und der „zweiten Phase“ (Renaissance bis ca. 1550 und Frühbarock bis gegen 1700) aufgedeckt und einläßlich dargestellt werden, entsprechen bis ins einzelne dem Widerspiel der beiden konträren Stilrichtungen des 17. Jahrhunderts. Denn tatsächlich ist der Klassizismus dieser Zeit nichts anderes als eine nordische Neubelebung der Klassik der italienischen Hochrenaissance. Ihn selbst kurzweg als „Klassik“ zu bezeichnen — wie Brinckmann es für Frankreich unter anderen Bedingungen tut — haben wir nur deshalb vermieden, weil hier dieser Stil eben doch nur eine Klassik aus zweiter Hand, d. h. „Klassizismus“ ist.

Beiden Richtungen gemeinsam ist aber im Gesamtverlauf der Entwicklung, zunächst gegenüber der vorausgehenden Übergangszeit, das allmähliche Ausmerzen gewisser Altertümlichkeiten in Formensprache und Komposition, wie sie besonders der einheimisch deutschen Baukunst stellenweise bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts anhaften; ein Fortschreiten also vom vielseitig Zusammengesetzten, vom Reichtum eines bloß äußerlichen Aufputzes, von einer gewissen Härte und Eckigkeit und andererseits einer unbelebten Stumpfheit der Form zu immer größerer Breite und Geschlossenheit der Gliederung, zu mehr gesammelter, zielbewußt geklärter Ausdruckskraft. Dieser Zug ins Große, zu einheitlicher Komposition des architektonischen Gesamtkörpers, wirkt aber, und darin liegt seine entscheidende Bedeutung, vor allem von innen heraus, aus einem neuen Gefühl für die vitale, wirklich körperhaft belebte Struktur der ganzen Baumassee. So gewinnt man nun, statt der äußerlich angehefteten oder eckig ausspringenden Anbauten, Türme u. dgl., das Gliederungs- und Steigerungsmotiv der Risalite, als Äußerungen eines an bestimmten Sammelpunkten innerlich vordrängenden Kraftüberschusses. Und die flüssig bewegte, geschmeidige Plastik der äußeren Schale des Bauwerks, das nahtlose Ineinanderverwachsensein aller Teile, kommt mit demselben Entwicklungsdrang auch bei der Innenanlage, namentlich der kirchlichen Bauten, zu immer vollkommenerem Ausdruck.

Die teilweise schon recht komplizierten Raumgebilde werden immer bewußter als lebensvoll empfundene Einheiten konzipiert; schließlich ist es ein fast musikalisches Ineinanderfließen und Zusammenklingen dominierender und begleitender Raumelemente, deren Anordnung schon in einzelnen Werken aus der letzten Phase des Frühbarock zu einer geradezu schwungvollen monumentalen Rhythmik und Polyphonie sich steigert.



84. Saar (Mähren), S. Johann-Nepomuk-Kapelle, 1719—22, von Joh. Auchel, gen. Santini (s. u. S. 133)
(Nach Prokop)



85. Wien, Liechtensteinscher Sommerpalast in der Rossau
(Nach Canalettos Gemälde in der Galerie Liechtenstein)

II. Die Blütezeit des Barock

ca. 1680 bis ca. 1730.

Es ist vor allem eine ganz bedeutende Zunahme der baulichen Tätigkeit auf allen Gebieten, was die Periode des Hochbarock gegenüber der vorangegangenen Zeit, aber auch gegenüber dem nachfolgenden letzten Entwicklungsabschnitt unseres Themas heraushebt. Nicht ein lebhafter Baueifer nur, sondern geradezu Bauleidenschaft ist in all den zahlreichen Residenzen weltlicher und geistlicher Fürsten aufgeflammt, um von da aus allsobald um sich zu greifen bis hinaus in die bescheidenen städtischen Gemeinwesen der Provinz, auf ländliche Adelssitze und weltentlegene Klöster. Und diese Bauleidenschaft darf als eine der entscheidendsten Triebkräfte in der allgemeinen Kultur dieses Zeitalters gelten.

Die Darstellung wird durch kurze Erwähnung aller dem Verfasser bekanntgewordenen namhafteren Werke und durch eine systematische Gruppierung dieses Materials versuchen, eine ungefähre Vorstellung zu vermitteln von dieser dichtgedrängten baulichen Produktion und ihrer zeitlich örtlichen Verteilung. Ideales Ziel der Arbeit ist eine umfassende Überschau über die durchgehenden Erscheinungsformen und den allgemeinen Entwicklungsverlauf innerhalb der verschiedenen Aufgabengebiete der Architektur. Denn gerade daran fehlte es — trotz Gurlitt — noch völlig; während monographisch einläßliche Bearbeitungen einzelner Meister oder Denkmälergruppen in reichlicher Anzahl zum Teil noch im Verlauf der letzten Jahre erschienen sind. Eine über knappe Beschreibung und Charakterisierung hinausgehende, ausführliche Besprechung der Bauwerke wird vielfach durch solche Spezialliteratur entbehrlich gemacht, aber auch sonst, innerhalb des zur Verfügung stehenden Raumes, nur in wenigen Fällen möglich sein.

1. Die großen Baumeister und die architektonische Theorie.

Ein bedeutungsvoll Neues ist in dieser Periode das Hervortreten der einheimischen Kräfte, deren architektonische Leistungen an Umfang wie an künstlerischem Wert die bisher fast überall vorangestandenem Ausländer mehr und mehr in den Hintergrund drängen.

Sogar in Wien und im weiteren österreichischen Kunstkreis, wo das Bauwesen in den mittleren Jahrzehnten des Jahrhunderts sozusagen ausschließlich von Italienern beherrscht war (s. o. S. 52), behaupten sich jetzt die welschen Namen wohl noch immer zahlreich, aber fast nur mehr in untergeordneten Stellungen oder für rein dekorative Arbeiten. Als handwerklich ausführende Kräfte, als Werkmeister und Führer ganzer italienischer Arbeitertrupps, und im besonderen als geschmackvolle Dekoratoren, Stukkierer, Steinmetzen behalten sie nach wie vor auf allen Bauplätzen unentbehrliche Geltung.

So die Martinelli, aus deren vielköpfiger Schar nur der eine Domenico Martinelli (aus Lucca, † 1716 in Rom) als schöpferischer Architekt sich heraushebt, wie später (seit etwa 1725) Donato Felice d'Allio, als die einzige namhafte Persönlichkeit einer ganzen Bauhandwerkersippe.

Und auch für das umfangreiche Gebiet der ephemeren architektonischen Festdekoration, der jetzt immer prunkhafter aufblühenden fürstlichen Repräsentation und der höfischen Vergnügungen liefert immer noch Italien die gewandtesten und best geschulten Spezialisten. Wie also die mehrgliedrigen Familien der Burnacini und der Galli-Bibiena Generationen hindurch fast ausschließlich mit Entwurf und Ausführung von Triumphbogen u. a. leichten Zierbauten für fürstliche Ein- und Aufzüge, von Katafalken und dem ganzen pomphaften Apparat der „Castra doloris“, namentlich aber in der fortlaufenden Aufgabe der Theater-Inszenierungen großer Opern und Ballette als „Theatral-Ingenieure“ ausgiebig und gut bezahlte Beschäftigung fanden (vgl. Brinckmann S. 103ff. 148).

Aber was bedeutet das alles, und was bedeutet selbst die hervorragende Tätigkeit jenes einen Allio neben den mächtigen alles beherrschenden Erscheinungen der nun fast gleichzeitig hervorgetretenen österreichischen Hauptmeister Fischer von Erlach und Hildebrandt!

Joh. Bernhard Fischer — der bei seiner Nobilitierung (nach 1700) den Namen seiner Mutter als Adelsprädikat annahm — ist als Sohn eines Bildhauers 1656 in Graz geboren. Als Bildhauer zog er selbst jung nach Italien, ging dort bald zu architektonischen Studien über und kehrte nach etwa zehnjährigem Ausbleiben als Baumeister in die Heimat zurück. Aber erst 1694, wo der Salzburger Erzbischof ihn zu bedeutenden kirchlichen Aufträgen in seine Residenz berief, beginnt Fischers eigentliches Lebenswerk, von dessen Hauptbestandteilen in den folgenden Abschnitten des näheren die Rede sein wird († 1723). Als Gehilfe schon seit etwa 1720 trat mit frischer Anregungskraft, und dann als Fortsetzer Josef Emanuel Fischer (1693—1742) dem Vater zur Seite. Über des letzteren große Kupferstichpublikation, den „Entwurf einer Historischen Architektur“ s. u. — Näheres über F. in Ilgs ausführl. Monographie (Wien 1895) und in Thieme-Beckers Kstlerlex. XII.

Die plastisch bewegte Ausdrucksweise in Fs. früheren Werken — Nachwirkung seiner eigenen künstlerischen Herkunft — wandelt sich in der Folge zu einem mehr abgeklärten und beruhigten, etwas französisch-klassizistisch gefärbten Stil, den man mit dem methodisch geschulten Geschmack des Architekturhistorikers in Beziehung bringen kann. Seinem wahrhaft großzügigen, majestätischen Wesen tritt nun aber die Kunst des wenig jüngeren Konkurrenten Hildebrandt durch die Vorherrschaft und den üppigen Reichtum des dekorativen Elements in fast allen ihren Werken deutlich entgegen.

Joh. Lukas von Hildebrandt (1668—1745) gehört der auch in dieser Zeit noch durch manche große Namen vertretenen Gattung von Architekten an, die aus dem Offiziersstande hervorgegangen, auf dem Umweg über Ingenieur- und Fortifikationswesen zur zivilen und überhaupt zur künstlerischen Architektur gelangt sind. Als Sohn eines österr. Offiziers in Italien geboren und selbst bis zu seinem dreißigsten Jahre dort als Genieoffizier beschäftigt, kam er erst 1697 nach Wien, um sich der Architektur berufsmäßig zu widmen; mit einer Empfehlung an den Prinzen Eugen, in dessen Auftrag er ja in der Folge sein Hauptwerk — das Belvedere — ausgeführt hat. (Näheres s. Kunst u. Ksthandwerk, Wien, X, 1907, p. 265—92.)

Auch donauaufwärts und in den österreichischen Alpenländern begegnen uns ungefähr seit der Jahrhundertwende bedeutende Meister deutschen Stammes:

Jakob Prandauer vor allem, aus St. Pölten († 1727), der Baumeister der prachtvollen Donauklöster St. Florian, Melk, Dürnstein, Herzogenburg; dann Hildebrandts Gehilfe Joh. Martin Brunner, auf den einzelne interessante Schloß- und Kirchenbauten der 1720er, 30er Jahre in Steiermark zurückgehen. Schließlich Georg Anton Gump, das wichtigste Glied einer großen tirolischen Künstlerfamilie, dem namentlich Innsbruck seine wertvollsten Barockbauten verdankt. Ihnen gegenüber als Italiener Gio. Gaspare Zuccalli, der nach kurzer Tätigkeit in Salzburg (1685–88) dem jungen Fischer Platz machen mußte, und die beiden Carlone, Gioachino und Carlo Antonio († 1709), die beide, nach namhaften kirchenbaulichen Leistungen — Pöllau, Passau, St. Florian —, mit dem neuen Jahrhundert gleichfalls vom Schauplatz abtreten.

Mehr Anteil bewahren sich durch die ganze Periode hin die italienischen Kräfte im Bauwesen von Böhmen, Mähren und Polen, mit bedeutenden Vertretern alter Baumeistergeschlechter, wie Carlo Lurago in Prag (1639/79) und dessen Sohn (?) Anselmo L., Marc'Antonio Canevale (geb. 1652, seit 1680 Bürger von Prag, † 1725) und Baldass. Fontana, der als Architekt und Bildhauer seit 1664 in Olmütz, Kremsier, Brünn, 1689 ff. in Krakau tätig, erst 1729 in Brünn †. In Polen wirken ferner jüngere Familiengenossen Fontanas, sowie Gius. Bellotti, Agosti Locci, und in besonders hervortretender Weise der flämische Meister Tyllmann. Dagegen soll unter dem italienischen Künstlernamen Giovanni Santini — der uns bei zwei eigenartigen mährischen Kirchenbauten begegnen wird — ein Deutschböhme, Joh. Auchel († 1729) sich verbergen, was, wenn diese Annahme recht hat, für die fortdauernde superiore Geltung des südländischen Elements allerdings ein sehr markantes Zeugnis wäre. Mit Christof Dientzenhofer (geb. 1655 in Aibling, † 1722) stellt sich aber auch, schon um 1685, ein bedeutender Vertreter jener großen bayrischen Baumeisterdynastie, und damit eine kerndeutsche Kunstkraft in Prag ein, und beginnt hier bald, der eingewurzelten italienischen Konkurrenz zum Trotz, eine führende Rolle zu spielen. Sein Sohn Kilian Ignaz Dientzenhofer ist, in Böhmen wie in Schlesien, sein mindestens ebenbürtiger Nachfolger. (Vgl. Thieme-Becker Kstlerlex. IX mit Literatur.) Auch in Brünn behauptet sich erfolgreich ein deutscher Meister, Mauritz Grimm (tätig 1703–50).

Ähnliche Verhältnisse zeigen die süddeutschen Länder. In der bayerischen Residenz war mit Kurfürst Max Emanuel ein wahrer Bauphantast zur Herrschaft gelangt — den überdies die lange Statthalterschaft in Brüssel und die späteren Jahre des Exils in Frankreich (1705/14) zu einem künstlerischen Feinschmecker und besonderen Verehrer der Kunstideale des Westens gemacht hatten. Zunächst freilich übernahm und beschäftigte er noch weiterhin die bewährten italienischen Meister.

So den Enrico Zuccalli (einen Vetter jenes unglücklichen Salzburger Architekten) — 1642 in Roveredo geb., seit 1673 kurfürstl. Hofbaumeister —, den er aber 1684 in Paris sich umsehen und dann sein Schließheim als ein bayerisches Versailles entwerfen ließ; † 1724 (Monogr. von Paulus, Straßburg 1912). Dann Gio. Antonio Viscardi, Hofbaumeister seit 1686, durch namhafte Kirchenbauten in München und Umgebung bekannt, † 1713.

Aber als frische Kraft brachte der Kurfürst 1714 aus Paris einen Sohn seines eigenen Landes nach München zurück, der dann hier in weitschichtigen höfischen wie privaten Aufgaben die Überleitung in den modernen französischen Regencestil durchführte: Josef Effner (1687–1745).

Als Sohn eines Hofgärtners selbst zur Erlernung der höheren Gartenkunst frühzeitig nach Paris entsandt, dort aber zur Architektur übergegangen und schließlich auf Empfehlung seines Lehrers Boffrand vom Kurfürsten zum Hofarchitekten ernannt, hatte er — neben dem nur scheinbar in seinem Amte belassenen alten Zuccalli — bald alle Fäden des Münchener Bauwesens in Händen (Monogr. von Hautmann, Straßburg 1913).

Weiter westwärts, in den dichtgesäten geistlichen Kulturzentren der südschwäbischen und schweizerischen Ordenssitze, die hier fast allein größere bauliche Aufgaben zu vergeben hatten, gelangt jetzt, schon seit den 1680er Jahren die bodenständige Schar der Vorarlberger Baumeister, an Stelle der bisher dominierenden Italiener aus den südlichen



86. Salzburg, Kollegienkirche, 1696–1707, von J. B. Fischer von Erlach
(s. u. S. 131)

(Nach Österr. Kunsttop.)

Alpentälern (Tom. Comacio, die Barbieri u. a.), immer mehr zur Herrschaft. Unter ihnen vor allem Michael Thumb († 1690), sowie dessen jüngerer Bruder Christian († 1726), dann Michaels Sohn Peter Thumb (1681–1766) und, als die bedeutendste Persönlichkeit, Peter Thumbs Schwiegervater Franz Beer aus Bezau (ca. 1660–1726), dem namentlich die frei entwickelten Hauptwerke dieser großen Bautengruppe, die Abteikirchen von Weißenau und Weingarten, angehören.

Vgl. Pfeiffer, Die Vorarlberger Bauschule, Württemb. Vierteljahrshefte f. Ldsgesch. XIII, 1914, und Werneburg, P. Thumb und seine Familie, Straßburg 1916. — Nicht zu vergessen: Kaspar Moosbrugger von Au im Bregenzerwald (1656–1723) der, seit 1681 Laienbruder in Maria-Einsiedeln, dort den pompösen Neubau von Kloster und Kirche ins Werk setzte, und der in Bayern und der Schweiz viel beschäftigte Jesuitenbaumeister P. Heinrich Mayer (1636/92). Übrigens besaß die Schweiz damals auch einen Weltpriester, der im Nebenamt als Kirchenarchitekt hervortrat, Pfarrer J. J. Sclar in Bürglen († 1707).

Am württembergischen Herzogshof aber geschah es noch in der zweiten Hälfte der Periode, daß nach dem Tode des ersten Bauleiters von Ludwigsburg, Joh. Fr. Nette (1672–1713) für das weitausschauende Unternehmen dieser neuen Schloß- und Stadtanlage



87. Wien, Piaristenkirche Maria-Treu. 1698—1716
(s. u. S. 147) (Phot. Stödtner)

Tätigkeit auch an anderen namhaften Bauten des Landes sich verfolgen läßt († 1732). Am Darmstädter Hof und von da aus auch nach Franken hinein wirkt (um 1710—30) L. Rémy de La Fosse, und in Mannheim leitete der bisher Speyerische Architekt Clément Froimont den großen Schloßbau — dem aber, wie es scheint ein von Lukas v. Hildebrandt gelieferter Entwurf zugrunde lag; rein französischer Einfluß wird hier seit 1726 durch Guill. d'Hauberat wirksam, einen Schüler Robert de Cottés, der schon vorher (1716) in Bonn und nachher in Frankfurt Entwürfe seines Lehrmeisters zur Ausführung brachte. Rob. de Cotte selbst, sowie sein großer Landsmann Germ. Boffrand sind überdies zur Begutachtung und Korrektur der Schloßbaupläne von Würzburg und Schleißheim aufgerufen worden. Dazwischen aber hat — Lohmeyers Forschungen zufolge — auch ein deutscher Architekt eine sehr bedeutsame Rolle gespielt: Maximilian von Welsch. Ursprünglich Ingenieuroffizier und im militärischen Rang bis zum General aufgestiegen, greift er seit etwa 1705 bis 1730 ca. als kurmainzischer und Bamberger Baudirektor bei vielen wichtigen Unternehmungen des weiten Gebietes, das die geistliche Dynastie der Schönborn beherrschte, entscheidend ein. Mainz (Favorite), Biebrich, Bruchsal, Fulda, Erfurt, selbst das Bambergische Schloß Pommersfelden sind Schauplätze seines Wirkens geworden († 1745). Als ausführende Hilfskräfte meist nur, als Bauunternehmer u. dgl., arbeiten unter ihm der Mainzer Hofbaumeister Kaspar Herwarthel († 1720), Andrea Gallasini u. a., in einzelnen Fällen auch Johann Dientzenhofer († 1726), der aber vor allem auch als selbständiger Plangestalter (Fulda, Banz) Bedeutung erlangte. Nicht minder wie andere Mitglieder dieser kraftvollen bayerischen Baumeisterfamilie, deren böhmische Abzweigung schon er wähnt wurde. In Bayern betätigten sich neben- und nacheinander hauptsächlich: Georg Dientzenhofer (Kappel, Abb. 101, Waldsassen, † das. 1689), dann die Brüder Johann Leonhard (tätig seit ca. 1685 in Ebrach, Bamberg, Bayreuth, † 1706) und Johann Wolfgang D., Kirchenbaumeister in Amberg und Umgebung. (Vgl. Weigmann, Eine Bamberger Baum-Familie, Straßburg 1902 und Thieme-Becker, IX.)

Herzog Eberhard Ludwigs, ein bis dahin nur als Stukkator beschäftigter Comaske, Donato Giuseppe Frisoni (1683—1734) die Oberleitung erhielt und dabei auch als Plangestalter sich auf das glänzendste bewährte. Ihm sekundierte seit 1717 ein aus Wien herbeigerufener Neffe, Paolo Retti, der dann später auch für sich selbst eine gewisse Rolle spielte.

Ein dritter Kunstkreis aber macht sich durch das Eindringen französischer Meister und Vorbilder am Rhein, von Basel an abwärts überall fühlbar; in vielfacher Durchkreuzung allerdings mit letzten Ausläufern des italienischen und dem kräftigen Aufstreben des einheimischen Elements.

Das prächtige Palais, das der Markgraf von Baden sich seit 1698 im benachbarten Basel errichten läßt, reproduziert fast wörtlich einen Idealentwurf aus Davilers Cours d'architecture (1691), während für die gleichzeitig begonnenen Schlösser in Durlach und Rastatt ein aus Wien hergeholter Italiener, Domin. Egidio Rossi, Entwurf und Bauleitung besorgte. Erst 1707 ersetzt ihn als Oberbaudirektor Mich. Ludwig Rohrer, dessen

In der Hauptstadt des ganzen mainfränkischen Gebietes, in Würzburg, war — neben zwei Meistern italienischer Herkunft, dem alten Antonio Petrini († 1701, s. Abb. 64 u. 77) und Valentino Pezani († 1719, Abb. 13) — die einheimische Kunst einerseits durch die bürgerliche Handwerkstüchtigkeit eines Josef Greising († 1722) vertreten, dann aber durch die seit etwa 1720 immer mächtiger hervortretende Gestalt Balthasar Neumanns.

1687 in Eger geb. und schon jung, als Stück- und Glockengießer-Geselle nach Würzburg gekommen, trat er hier 1712 als gemeiner Soldat in das Artilleriekorps ein, und soll auf Kriegszügen nebenbei viel architektonische Kenntnisse und Anschauungen — doch wohl zunächst nur im Festungsbau — sich erworben haben. Er hat dann, wie jüngst nachgewiesen, vor allem durch das Studium der neu erschienenen Lehr- und Musterbücher der Zivilbaukunst, von Sturm, Decker u. a. (s. u.), auch auf diesem Gebiete sich ausgebildet. Rätselhaft aber und höchst überraschend bleibt die plötzliche, rapid ansteigende Karriere, die N., aus solchen bescheidensten Anfängen heraus, in den folgenden Jahren durchläuft. Nachdem er 1716 mit den von Dientzenhofer ausgeführten Plänen für Kloster Ebrach debütiert hat, überträgt ihm, der jetzt „Stückhauptmann und Ingenieur“ heißt, schon 1719 der neue Fürstbischof Philipp Franz von Schönborn die Riesenaufgabe des Würzburger Residenzbaus, der sein Hauptwerk werden sollte. Bald danach tritt er an die Spitze einer zur Hebung und Überwachung des städtischen Bauwesens eingesetzten bischöflichen Baukommission und unternimmt 1723, zu höherer Ausbildung auf dem Gebiet des kunstmäßigen Zivilbaus, eine Studienreise nach Paris. (Vgl. die von Lohmeyer publiz. Briefe, Düsseldorf 1911, und Habichts Feststellungen, Monatsh. f. Kstwiss. 1916, p. 46 ff.). 1729 folgt eine Reise nach Wien; im gleichen Jahre übernimmt N., inzwischen zum Oberstleutnant avanciert, auch die Bischöflich Bambergische Baudirektion, an Stelle des Generals von Welsch, und nun erst, seit den letzten zwanziger Jahren, beginnt die eigentliche Hauptperiode seines durch das ganze Frankenland und weit darüber hinaus sich erstreckenden architektonischen Wirkens; † 1753.

Deutsche und ausländische Kräfte drängen sich in raschem Wechsel und engefn Nebeneinander in den bei aller Kleinheit überaus unternehmungslustigen Fürstentümern Ansbach und Bayreuth. Von ersteren waren der Thüringer Joh. Mor. Richter († 1705), dann der preuß. Ingenieuroffizier G. von Gedeler († 1710) und Schlüters Schüler Paul Decker, † 1713 — der uns in seiner Haupteigenschaft als Theoretiker wiederbegegnen wird — an Schloß- und Kirchenbauten in Bayreuth, wie in der neugegründeten Emigrantenstadt Erlangen beschäftigt. In Ansbach wirkt nur ein Deutscher, G. W. von Zocha (um 1720/30), und auch dieser vertritt rein französisches Wesen aus de Cottes Lehre, ähnlich wie in Bayreuth sein Zeitgenosse Joh. David Ränz († 1737). Erwähnenswert ist auch wegen seiner echt fränkisch-barocken Ägidienkirche in Nürnberg Gottlieb Trost († 1730). Dazwischen nun einzelne ausländische Namen von gutem Klang: in Bayreuth seit 1691 Phil. Dieussart († 1696, vgl. S. 52, 71), Hugenotte und Vertreter des strengen holländischen Klassizismus; in Erlangen (1700 bis † 1702) Antonio Porta,



88. Salzburg, Kollegienkirche, 1696—1707, von J. B. Fischer v. Erlach

(s. u. S. 146)

(Phot. Dr. Stoedtner)



89. Nürnberg, Ägidienkirche

(Nach Popp)

der Meister von Schloß Raudnitz (vgl. S. 77); in Ansbach in langwährender bedeutsamer Tätigkeit Gabr. Gabrieli, geb. 1671, 1694 aus Wien herberufen, 1714 in Bischöflich Eichstädtische Dienste übergetreten, wo er 1747 †. (Vgl. Hofmann, Die Kunst am Hofe des Markgrafen von Brandenburg, fränk. Linie; Straßburg 1901; Ders., Bayreuth u. s. Kunstdenkmale, Mchn. 1902.)

Indem wir nun ins nördliche Deutschland hinüberschreiten, finden wir zunächst in Sachsen und Thüringen das einheimische Kontingent durchaus in der Vorherrschaft. Joh. Mor. Richter, der uns eben schon in seinem späteren Wirken in Erlangen begegnete und sein Bruder Christian setzen hier die Tätigkeit ihres Vaters (s. o. S. 52) würdig fort.

Auch Leute, wie der Leipziger Ratsmaurermeister Joh. Gregor Fuchs (1650—1715) und sein Dresdener Amtskollege J. G. Fehre (1685—1753) verdienen, namentlich um einzelner vortrefflicher Patrizierhäuser willen (Abb. 9), erwähnt zu werden. Und ebenso, als Meister aus ähnlicher Sphäre, Jeremias Tüttele in Gotha, und der Erfurter Landbaumeister Kaspar Vogel, beide als Urheber ansehnlicher Profanbauten der 1680er, 90er Jahre.

Aber aus diesem Boden bürgerlicher Kunstübung schwang sich zu einer feinen, superioren Künstlerschaft Georg Bähr empor (1666—1738), der Dresdener Ratszimmermeister, dem, neben reich und kraftvoll gestalteten Schöpfungen vornehmen Wohnhausbaus, das weit mehr als örtliche Verdienst gehört, auf Grund einer ganzen Reihe, gleichsam als Vorstudien ausgeführter Kirchenbauten schließlich in der Dresdener Frauenkirche die Idealgestalt eines protestantischen Predigthauses verkörpert zu haben. Und gleichzeitig war der sächsischen Residenz in dem Oberlandbaumeister Matthäus Daniel Pöppelmann (1662 bis 1736), den eine italienische Studienreise künstlerisch verfeinert und für die Aufgaben fürstlich prunkhafter Repräsentation vorbereitet hatte, der Erbauer des „Zwinger“ und der sonstigen höfischen Schloß- und Palaisbauten erwachsen. Jedoch schon im Lauf der 1720er Jahre drängt sich in Dresden, — wie in der Folge an vielen deutschen Kunststätten — ein neuer, teils französischer, teils holländisch-klassizistischer Einfluß vor.

Zunächst durch den schon seit 1714 in sächs. Diensten stehenden Pariser Zachar. Longuelune (1667—1748); dann durch Eosander v. Goethe (seit 1722 in Dresden, † 1729) und Jean de Bodt, in dessen Hände 1728 nach dem Abgang des Grafen Wackerbarth die Oberleitung des gesamten Bauwesens gelegt wurde (vgl. Schumann, Barock und Rokoko, Leipzig 1885). Diese beiden Namen gehörten aber zunächst dem Kunstkreis des preußischen Hofes an. Jean de Bodt (geb. 1670 in Paris, aber schon seit 1685 als Emigrant in Holland und England lebend und dort herangebildet), stand seit 1698 als Gardekaptän und Militärarchitekt, zuletzt als Kommandant von Wesel in König Friedrichs Diensten. Der holländische Klassizismus, den er in dieser Zeit auch in namhaften Zivilbauten zu vertreten Gelegenheit fand, war ja in der Mark schon länger heimisch (s. o. S. 71/2). Holländische Meister waren auch jetzt seine hauptsächlichen Repräsentanten: Neben dem alten M. M. Smids († 1692), Rütger von Langerfeld (1635 in Nymwegen geb., seit 1679 in Berlin, † 1695) und Cornelis Ryckwaerts — der um 1690 ff. besonders auch für den anhaltischen Hof beschäftigt war, ferner Phil. Dieussart, der 1683—91 in Berlin wirkte. Der Franzose J. Bapt. Broebes (1660—1720), zunächst Bremer Ratsbaumeister, dann, seit 1692

Ingenieuroffizier und Architekturprofessor an der neugegründeten Berliner Akademie, ist als Baumeister nicht mehr klar erkennbar, aber durch seine architektonischen Kupferstichpublikationen (s. u.) eine historisch namhafte Persönlichkeit. — Vereinzelt Auftreten eines Italieners, Gio. Simonetti (1652 in Roveredo geb., † 1716 in Berlin), besonders bei anhaltischen Schloßbauten und in Magdeburg.

Dann die Reihe der einheimischen Meister, mit Joh. Arnold Nering an der Spitze (in Berlin seit 1675 tätig, † 1695), dessen keineswegs durchschnittliche klassizistische Art von seinem Schüler Martin Grünberg (1655—1707) und, in der nächstjüngeren Generation, durch Broebes' Schüler Philipp Gerlach (1679—1748) an einer ganzen Anzahl kirchlicher wie profaner Bauwerke in Berlin und Potsdam fortgesetzt wird. Daß aber neben der etwas kühlen, akademisch gemessenen Kunst dieser Meister in Berlin auch der italienische Barock und eine freier bewegte, mehr malerisch ausdrucksvolle Form des Klassizismus in Erscheinung treten konnten, dafür haben seit der Jahrhundertwende Andreas Schlüter und sein Konkurrent Eosander gesorgt.

Schlüter ist 1664 in Hamburg geb., in Danzig aufgewachsen; ursprünglich Bildhauer und als solcher zunächst in polnischen, seit 1694 aber in brandenburgischen Diensten, und Lehrer an der Berliner Akademie, 1696 zu architekton. Studien nach Italien entsandt, übernahm er dann 1698—1706 den Neubau und die Innenausstattung des Schlosses; dort infolge der Münzturmkatastrophe durch Eosander ersetzt, verläßt er Berlin nach dem Tode König Friedrichs (1713) und † ein Jahr später in Petersburg (Monogr. von Gurlitt, Berlin 1891, und Hohenzollernjahrb. 1900). — Joh. Friedrich Eosander, Freiherr von Goethe, 1670 als Sohn eines schwedischen Ingenieurkapitäns geb., tritt 1692 in brandenburgische Dienste und macht längere Studienreisen durch Frankreich und Italien. Seit 1699 wirkt er als Hauptmann und Hofbaumeister in Berlin, zunächst in kleineren Schloßbauten und dekorativen Aufgaben, dann als Nachfolger Schlüters am Schloß. 1713 verläßt auch er Berlin, tritt in die Dienste Karls XII. von Schweden, später König Augusts des Starken und † 1729 in Dresden.

Schlüters Nachfolge, neben und nach Eosander, vertritt in umfangreicher und nicht unbedeutender Tätigkeit der Berliner Martin Heinrich Böhme. Und auch der uns schon in Bayreuth begegnete P. Decker (1699—1705 in Schlüters Atelier tätig) mit seinen freilich auf dem Papier gebliebenen Projekten idealer Schloßbauten (s. u.) ist in diesem Zusammenhang nochmals zu erwähnen.

Das nordwestliche Deutschland zeigt uns, zunächst in Kassel, die beginnende Herrschaft einer hier das ganze 18. Jahrhundert hindurch fortwirkenden alten französischen Architektenfamilie, die mit Blondels Schüler Paul Du Ry, dem Erbauer der Kasseler Oberneustadt und der kleineren Hugenottensiedlung Karlshafen an der Weser sich hier seit 1685 sehr charakteristisch einführte (geb. 1640 in Paris, 1664/74 in den Niederlanden, meist als Militärarchitekt, tätig, † 1714; vgl. Gerland, Paul, Chr. und S. L. Du Ry; Stuttgart 1895). Neben ihm als Architekt der Wilhelmshöhe der Römer Gio. Franc. Guernieri. Zwei Italiener, Gius. Arighini und Luca Bedogni, spielten, wie schon erwähnt, an braunschweigisch-hannoverschen Schloßbauten seit ca. 1670 eine hervortretende Rolle; sie werden aber bereits in den 1690er Jahren durch einen bodenständigen Meister von etwas derber, aber kräftig ausgeprägter Eigenart mehr und mehr zurückgedrängt, durch Hermann Korb (1655—1735), der aus dem Tischlerhandwerk hervorgegangen, durch privates Studium und Auslandsreisen architektonisch ausgebildet, mit einer stattlichen Anzahl von Kirchen und Profanbauten, namentlich in Wolfenbüttel, sich noch heute eindrücklich behauptet.

Endlich Westfalen, wo im Grenzgebiet des eigentlichen Deutschtums dennoch das einheimische Element das Feld vollkommen beherrscht, zunächst durch Gottfried Laurenz Pictorius († 1725, Sohn des früher gen., aus Dänemark stammenden Peter P.) und seine Münsterer Genossen, Joh. Quincken († 1712) und Lamb. Friedr. von Corfey († 1733); dann aber durch das — in dieser Periode freilich erst aufgehende — Gestirn eines großen Hauptmeisters, Joh. Conrad Schlaun (1694 geb., seit 1719 in Paderborn, 1725/8 in Bonn, dann vor allem in Münster tätig; Monogr. von Hartmann, Münster 1910).

Es ist eine in jeder Beziehung bunt gemischte Schar, die wir an uns haben vorüberziehen sehen. Gemischt nicht allein in bezug auf die Nationalität, sondern auch was Herkunft und Bildungsgang, was den sozialen und beruflichen Charakter der verschiedenen Baumeisterpersönlichkeiten betrifft.

Das sozusagen Normale und natürlich Gegebene, daß einzelne große Architekten aus

der Masse der mehr handwerklich tätigen Bauleute, der Maurer- und Zimmermeister, der geschäftstüchtigen Bauunternehmer sich, kraft ihres besonderen, schöpferisch freien Ingeniums, hervorheben — oder auch, daß Leute, die von Hause aus nur zu dekorativen Hilfsarbeiten geschult, als Steinmetzen, Stukkateure usw. bei großen Bauten mit beschäftigt waren, sozusagen nebenbei Kenntnisse und Fähigkeiten zur architektonischen Baugestaltung und Bauleitung an sich reißen: dieses Emporwachsen der Meister aus der Arbeiterschar der Bauhütte ist wohl auch das, was wir zunächst am häufigsten sich vollziehen sehen.

So jedenfalls bei den im deutschen Kunstgebiet tätigen Italienern — soweit diese jetzt überhaupt noch zu höheren Stellungen empordringen können, wie Zuccalli, Petrini, Frisoni u. a. —; aber auch bei den Vorarlberger Bauhandwerkern, die besonders mit ihrem Franz Beer bis in die Sphäre hohen Künstlertums hinaufgelangten, und ebenso in der vielverzweigten, mit einer ganzen Reihe von Mitgliedern hoch ausgezeichneten Baumeisterfamilie der Dientzenhofer und in der zünftig soliden Gesellschaft von Werkmeistern der sächsisch-thüringischen Städte, aus der ein Georg Bähr hervorgegangen ist.

Dann die unter den herrschenden Kunstverhältnissen beinahe ebenso naheliegende Provenienz aus den dienenden Schwesterkünsten. Aus der Bildhauerei, die zu dieser Zeit, auch mit ihren statuarischen Arbeiten, immer engeren Anschluß an architektonische Gesamtanlagen sucht, sind der deutschen Architektur zwei ihrer größten Namen zugeführt worden: Fischer von Erlach und Andreas Schlüter (in Italien Lor. Bernini u. a.); aber auch — als ein Sonderfall — die durch ihre Plangestaltungen der Architektur nahverwandte Kunstgärtnerei hat einen Meister wie Jos. Effner hervorgebracht.

Überraschender, aber keineswegs selten, und auch durch Beispiele von höchster Bedeutung, wie Lukas von Hildebrandt, Neumann, Welsch, Eosander u. a. belegt, die Herkunft aus dem militärischen Zweckbau- und Ingenieurwesen — ein Gebiet, das dann, neben den künstlerischen Aufgaben, meist weiter verwaltet wird, und dem mehrere der Genannten auch den Aufstieg zu hohen militärischen Rangstufen verdanken.

Für solches späteres Übergehen zur kunstmäßigen Architektur, allmähliches Erlangen der Befähigung, die auf diesem neuen Gebiet liegenden künstlerischen wie technischen Probleme zu bewältigen, dafür war eine überaus wichtige Voraussetzung erst seit der zweiten Hälfte des 17. Jhhs. geschaffen, durch die Existenz brauchbarer Lehr- und Musterbücher des Zivilbaues. Nachdem in dieser Richtung s. Zt. schon Furtenbach und Abr. Leuthner (s. o. S. 50) vorangegangen waren, bringt die Zeit des Hochbarock, gemäß dem so sehr gesteigerten allgemeinen Architekturinteresse, eine wahre Fülle von derartigen Publikationen, die z. T. im größten Format gehalten und mit Kupferstichtafeln auf das luxuriöseste ausgestattet sind. — Wie hoch aber der Einfluß dieser Werke einzuschätzen ist, zeigt namentlich das illustre Beispiel Balthasar Neumanns, für den ja — wie oben erwähnt — eine eingreifende und lange nachwirkende Abhängigkeit von den hier gewonnenen Anregungen neuerdings aufgezeigt worden ist.

Innerhalb dieser weitschichtigen Literatur von Lehrbüchern und Kupferstichpublikationen stehen drei Namen besonders maßgebender Autoren im Vordergrund: Dieussart, Sturm und Decker.

Phil. Dieussart († 1696), der uns als schaffender Architekt schon mehrfach begegnete (S. 52 u. 117/8), vertritt mit seinem „Theatrum architecturae civilis“ — erstmals 1679 (in Güstrow) erschienen, in den folgenden Jahrzehnten wiederholt, zuletzt noch 1697 (in Bamberg durch Leonh. Dientzenhofer) neu aufgelegt — den strengen, hugenottisch-holländischen Klassizismus der älteren Generation; im Theoretischen an Vitruv, in praktischen Angaben und Beispielen an die Meister der italienischen Hochrenaissance anknüpfend, also sehr wenig persönlich — es sei denn in den Angaben über die kubischen Verhältnisse von Innenräumen.

Dieselbe Stilrichtung, in etwas verjüngter, belebterer Auffassung, kommt sodann auch in Sturms vielverbreiteten Schriften zum Vortrag. Leonhard Christoph Sturm (1669–1719) lebte 1690–95 in Leipzig,



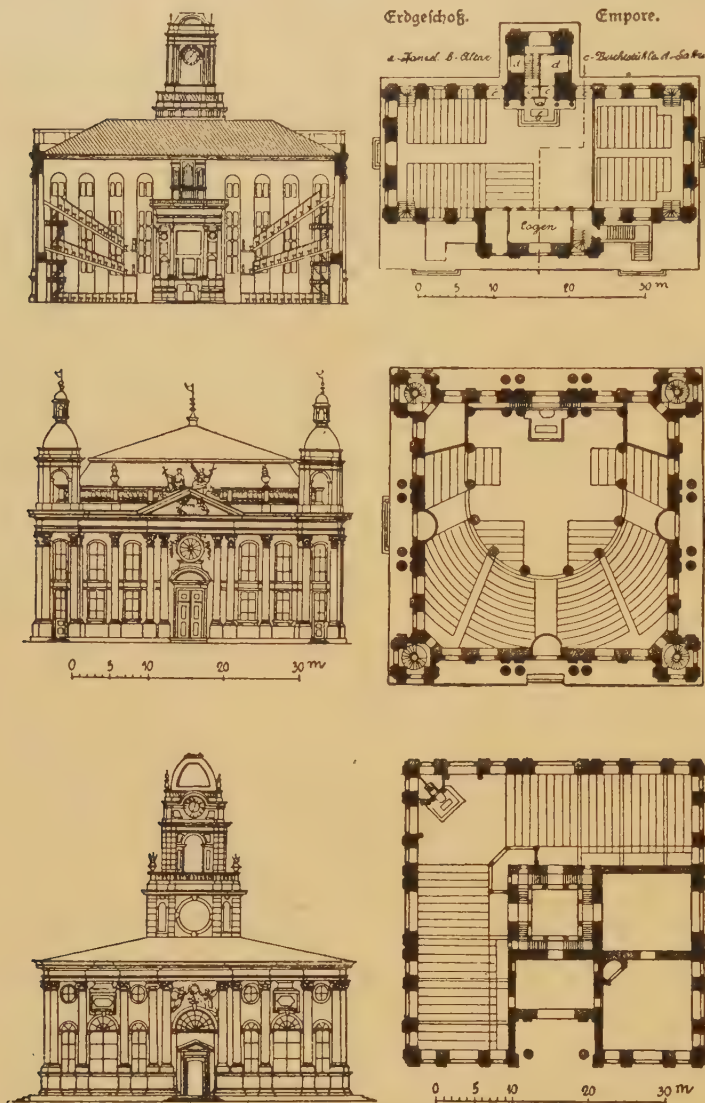
Wien, St. Karl Borromäus (1716—1737 von J. B. Fischer von Erlach)
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin

wo er die ehemals weitberühmten Gartenanlagen des gelehrten Ratsherrn Georg Bose entwarf und die in dessen Besitz befindlichen architektur-theoretischen Mspte. Nik. Goldmanns studiert und zur Publikation vorbereitet hat. Als Mathematikprofessor wirkte er hierauf in Wolfenbüttel, später in Frankfurt a. O., bereiste Frankreich und die Niederlande; erst zuletzt, seit 1712 fand er, als mecklenburgischer Baudirektor, auch zu praktischer Betätigung Gelegenheit. Schon 1696 (in Braunschweig) erschien erstmals seine Edition von Goldmanns „Anweisung zu der Zivil-Baukunst“, mit der vom Herausgeber beigefügten „Ausübung“ dieser Anweisung, einem mehr auf die Praxis Bezug nehmenden Kommentar „zur richtigen Applikation dieses herrlichen Werkes auf den heutigen Gusto“. Weitere, nochmals vermehrte Ausgaben mit z. T. verändertem Titel folgten 1699, 1708, 1714, 1720. Außerdem eine Anzahl kleinerer Spezialtraktate — darunter besonders hervorzuheben seine Schriften über Kirchenbau („Bedenken von protestant. kleiner Kirchen Figur und Einrichtung“, Hamburg 1712 und „Vollständ. Anweisung, alle Art von Kirchen recht wohl anzugeben“, Augsburg 1718; vgl. Abb. 90); „Architektonische Reiseanmerkungen“ (Augsburg 1719); sehr bedeutsam seine 1725 erschienene deutsche Bearbeitung von Daviler. — Sturms etwas trocken-klassizistischer Art gegenüber erscheint Paul Decker († 1713, s. o.) recht als der barock-ungebundene, fröhliche Phantast, dessen architektonisch dekorative Träume aber — so ausschweifend sie als ideal konstruierte Gesamterscheinung anmuten — doch im einzelnen durchaus an wirklich Ausgeführtes oder Ausführbares anknüpfen und das überall irgendwie angestrebte Ideal barocker Fürstenherrlichkeit vortrefflich verkörpern. Daß Decker in Schlüters Werkstatt — wie oben gesagt — entscheidende Jahre verbracht hat, gibt der allgemeine Stilcharakter seiner Entwürfe überall zu erkennen; ob dann aber deren architektonische Gedanken, die z. T. wertvollen Motive der Plangestaltung vor allem, im eigenen Garten des Autors gewachsen, oder gleichfalls von Schlüter und anderwärts geborgt sind, muß einstweilen unentschieden bleiben. Sein „Fürstlicher Baumeister“, ein prächtiges Tafelwerk in Querfolio, erschien mit einem ersten Teil in Augsburg 1711, dazu ein Anhang 1713; es brachte die ideale Vorstellung eines prunkhaften fürstlichen Residenzschlosses, in genauer Aufzeichnung von Grundrissen und Aufbau, nebst ausführlichen Entwürfen für die Innenausstattung der Haupträume, Darstellung der Gartenanlagen und aller etwa darin anzubringenden Lust- und Ziergebäude. Beigegeben sind Aufnahmen der unter D.s. Mitarbeit entstandenen Schlösser in Erlangen und Bayreuth (Monplaisir). Ein posthum, 1716, veröffentlichter zweiter Teil entwickelte ein ähnlich angelegtes Phantasiebild, aber in der noch höher gesteigerten Prachtentfaltung, wie sie Decker für einen „königlichen Palast“ angemessen und möglich erachtete.

Den Werken dieser Hauptautoren zur Seite gehen eine Menge kleinerer und auch bescheidenerer Publikationen, die als Fortsetzer der früheren „Säulenbücher“ (s. oben S. 50) — nur die Einzelheiten der Dekoration, oder technische Ratschläge oder aber allgemeine Vorlagen bieten für den einfachbürgerlichen Wohnhausbau.

Genannt seien, als einzelne Proben, das „Architektur-Kunst und Säulen-Buch“ des Wiener Kammer-tischlers Joh. Indau, 1686 (Neuauf. noch 1713), Joh. Chr. Senckeyssens „Leipziger Säulenbuch“, 1707; dann, von dem Basler Zimmermeister Daniel Hartmann, eine „Bürgerliche Baukunst“ (1688), und als neueres, auch den vornehmen Palais- und Landhausbau behandelndes Werk die „Moderne Baukunst“ des aus Ulm nach Hamburg übersiedelten Architekten Joh. Vogel (Hamburg 1708). Die zweite Hälfte der Periode repräsentieren Joh. Rud. Fäsch (aus Basel, seit 1710 Militär- und Zivilarchitekt in Dresden, † 1749) mit seiner „Grundmäßigen Anweisung“ zur Behandlung von Portalen, Fenstern usw. (5 Bänden mit zahlreichen Kupfern, Nürnberg o. J.), und dem „Versuch seiner architekton. Werke“ (ebenda 1722/9); dann P. J. Sängers „Vorstellung einiger Modernen Gebäude etc. (Nürnberg) — dessen Anregungen sogar B. Neumann mitbenutzt zu haben scheint — und schließlich der Nürnberger J. J. Schübler, der in zahlreichen Einzelheften, vorläufigen Buchstücken „seines vorhabenden Werkes“ (in den 1720er und ersten dreißiger Jahren bei dem großen Augsburger Kunstverleger Jer. Wolff erschienen) Musterblätter für allerlei Kleinarchitektur, für Aussstattungsstücke von Kirchen und Wohngebäuden etc. darbot.

Das lebhafteste Interesse aber, das jetzt der Architektur ganz allgemein, und von seiten aller Gebildeten entgegenkam, veranlaßte auch die Ausgabe von genauen Darstellungen ausgeführter namhafter Bauschöpfungen; in großen Kupferstichwerken, wie sie nicht nur durch die beteiligten Baumeister oder Bauherren ins Werk gesetzt, sondern vielfach auch durch berufsmäßige Zeichner oder Kunstverleger auf eigene Faust und mit gewiß gutem geschäftlichem Erfolg unternommen worden sind.



90. Entwürfe Chr. Sturms für protest. Kirchen, 1718 (Nach Fritsch)

(1729). Endlich plante Fischer von Erlach schon am Ende seiner Salzburger Tätigkeit ein Tafelwerk über seine dortigen Werke; die dafür vorbereiteten Stiche, durch Aufnahmen seiner wichtigsten späteren Bauten vermehrt, erschienen dann als vierter Teil seines großen obenerwähnten Werkes „Entwurf einer Historischen Architektur“. Hier bot Fischer im übrigen als sehr überraschende Unternehmung eine Art Geschichte der alten Baukunst, — und zwar, mit bemerkenswert weitem ethnologischem Interesse, auch der nichtklassischen orientalischen Völker, — in Kupferstichansichten einzelner Hauptdenkmäler, unter kühner Rekonstruktion von deren ursprünglicher Erscheinung. Begleittext, wohl unter Fischers eigener Mitarbeit, von dem Antiquar Heräus. (1721 erschien, in Querfolio, die erste, Wiener, Ausgabe; 1725 eine etwas erweiterte Neuauflage in Leipzig; 1730 eine Übersetzung ins Englische.) Und wie hier zum erstenmal ein wirklich historisch objektives Verhältnis zu den architektonischen Leistungen einer fernen Vergangenheit in Erscheinung tritt, so bezeugte um dieselbe Zeit Marpergers allerdings unvollständig gebliebene „Historie und Leben der berühmtesten Europäischen Baumeister“ (Hamburg 1711) ein historisch biographisches Interesse für die Künstlerpersönlichkeit des Architekten selbst.

So hat, um auf letztere Gattung zunächst einzugehen, J. B. Broebes in Berlin die Bauten und Bauprojekte Friedrichs I. gestochen (*Vues des Palais et mais. de plaisance etc.*; ersch. erst 1733 in Augsburg). Dann hat der bayerische Gartenarchitekt und Zeichner Mathias Diesel (geb. um 1680, in Frankreich 1705–10, dann in Bayern tätig) in den drei Teilen seiner *Erlustierenden Augenweide* . . . herrlicher Garten- und Lustgebäude (1717 bis 1722) sowohl die wichtigsten französischen Schloß- und Parkanlagen als auch, neben eigenen in Süddeutschland ausgeführten Gartenanlagen, die gesamten Bauschöpfungen seines Kurfürsten zur Darstellung gebracht. Ihm folgt, in ausschließlich reproduzierender Tätigkeit, mit Wiener und Nürnberger Prospekten Joh. Delsenbach (ca. 1712–20) und vor allem der unermüdliche Salomon Kleiner, dem wir eine große Anzahl vortrefflicher Abbildungswerke sowohl der wichtigsten Wiener Bauten, wie auch der Schönbornschen Schlösser in Mainz und im Frankenland, Aufnahmen des Augsburger Rathauses u. a. verdanken (1724–37 in Augsburg bei Pfeffel erschienen). Andererseits haben wir von dem württemberg. Baudirektor Joh. Nette († 1713) ein Tafelwerk über seine Ludwigsburger Tätigkeit (*Vues et parties princip. de L.*) und eine weitere Publikation: „*Adeliche Land- und Lusthäuser, nach modernem Gout entworfen und theils ins Werk gestellt etc.*“; sein Nachfolger Frisoni hat dann 1726 seinerseits seine bedeutenden Erweiterungsbauten des Ludwigsburger Schlosses publiziert. Ebenso hat Pöppelmann seinen Zwingerbau mit allen Details in 24 mächtig großen Kupferstichtafeln veröffentlicht

2. Der katholische und der protestantische Kirchenbau.

Die gesonderte Behandlung der Sakralbauten des katholischen und des evangelischen Bekenntnisses, die schon im vorausgehenden Entwicklungsabschnitt durchgeführt wurde, ist für das Zeitalter des Hochbarock von vornherein geboten. Denn gerade jetzt ist es auf beiden Seiten ein bewußt verfolgtes Anliegen geworden, die besonderen äußeren Bedürfnisse und den jeder Konfession eigentümlichen Geist und Sinn des Kultus in der Anlage des Kirchengebäudes möglichst klar und vollkommen zum Ausdruck zu bringen.

Wir beginnen unsere Umschau im katholischen Süddeutschland und stellen uns, von hier ausgehend, zunächst diejenigen Bauten zusammen, die den bisher vorherrschenden Typus der Langhauskirche festhalten.

Genannt seien vorab als Beispiele des nicht mehr häufigen Anlagetypus mit basilikaler Überhöhung des Mittelschiffs:

Benediktbeuren, 1683/86 (Abb. Kstd. Bayern, Atlas Taf. 90/91); Waldsassen, 1684–90, von Abr. Leuthner (ebenda II, 14, S. 107 ff. und Taff.); Rohr, 1690 ff. (Karlinger, Alt-Bayern, Abb. 286); ferner der unten näher zu besprechende Dombau in Fulda, die Kirche in Gerlachsheim, 1723 ff. (Kstd. Baden IV, 2, Taf. II u. III), und B. Neumanns nur in Abb. überlieferte große Abteikirche Münsterschwarzach, 1727/37 (Kstd. Bayern III, 2, S. 192/3).

Die große Mehrzahl aber der süddeutschen Langhauskirchen dieser Zeit vereinigt sich auf zwei untereinander nahe verwandte Typen von hallenmäßigem Querschnitt. Es ist einerseits das schon früher verschiedentlich benützte Schema eines tonnengewölbten Hauptschiffs, das beiderseits durch Kapellen, meist mit darüber hinlaufenden Emporen, zwischen den einwärts verlegten Strebepfeilern sich erweitert und, in der Regel ohne Querschiff, in einen mehr oder weniger eingezogenen Chor ausmündet.

Beispiele: Pfreimd, 1681/3 (Abb. Kstd. Bayern II, 18, S. 82/84); Freiburg i. B., Jesuiten-, jetzt Universitätskirche, 1683/7 (Braun I. c. II, 238, Taf. 9 u. 10); Weyarn, 1687/93 von Lor. Sciasca (Kstd. Bayern, I, S. 1522); die Klosterkirchen in Michelfeld und Speinshart, um 1690–1700 (ebenda II, 11, S. 58 ff., Taf. III, S. 126 ff., Taf. VIII–X); Bamberg, Karmeliterkirche, 1694 ff. von Leonh. Dientzenhofer; Eichelberg, 1697–1711 (Kstd. Bayern II, 4, S. 72/3); Amberg, Mariahilfkirche, 1697–1702 (ebenda, III, 16, S. 55/7); Kaufering, 1704/6 (ebenda, Atlas Taf. 67/8); Fürstenfeld-Bruck, 1718 ff. (ebenda, Taf. 55/7); Ellwangen, Jesuitenkirche, 1724/9 (Kstd. Württemberg, III, 113, 134 und Braun II, Tafel 12).

Der stattlichen Schar dieser fast durchweg auf bayerischem Boden stehenden Kirchen tritt aus dem südwestlichen Deutschland und der Schweiz entgegen die Gruppe der vorwiegend von Vertretern der Vorarlberger Baumeisterfamilien Beer und Thumb ausgeführten Bauten, deren Anlagetypus nach Pfeiffers Vorgang als das „Vorarlberger Münsterschema“ bezeichnet zu werden pflegt. Seine Eigentümlichkeiten im Innenbau sind namentlich die Einfügung eines — wenig ausladenden — Querschiffs, an dessen Außenwänden die Emporen als brückenartige Balkons hinübergeleitet werden, um sich in Fortführung der Außenflucht des Langhauses, zu seiten des meist reichlich tiefen Chorarms fortzusetzen (vgl. oben die Jesuitenkirche in Innsbruck).

Beispiele: Solothurn, Jesuitenkirche, 1680/89 (Abb. Braun II, 234, Taf. 8 und Gysi a. a. O., Taf. 13 bis 15); Kirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen, 1682/6 (Kick u. Pfeiffer I. c., Taf. 29–32, 85); die Klosterkirchen Obermarchthal, 1685 (ebenda, Taf. 2–5, Kstd. Württemberg, O.-A. Ehingen, 136 40 und Ergänz.-Atlas) und Irsee bei Kaufbeuren (1699); Friedrichshafen, Priorats- jetzt Schloßkirche, 1695 bis 1700 (Abb. 91, Kick u. Pfeiffer, Taf. 15–17, 81); die Abteikirchen Rheinau, Disentis und S. Urban in der Schweiz, ca. 1700–1715 (Gysi, Taf. 42/45, 49/50); S. Peter auf dem Schwarzwald, 1724/7 (Kstd. Baden VI, 335 u. Taf.), die Benedikt.-Kirche in Villingen (1729, Abb. ebda. II, 133/5). — In mancher Beziehung nahe verwandt die Jesuitenkirche S. Martin in Bamberg, 1686/93 (Braun II, Taf. 13, S. 295).



91. Friedrichshafen, Schloßkirche, 1695–1700
(Nach Popp)

In diesen umfangreichen Bautengruppen, und besonders in der zuletzt vorgeführten, mit ihren breiten Choremporen, deren einzelne Joche hinter den Mittelstützen oft frei ineinanderlaufen, ist man vielfach dem Charakter einer dreischiffigen Hallenkirche schon ganz nahe gekommen. Es braucht nur noch den Entschluß, die — struktiv entbehrlichen — Zwischenwände der Kapellen und Emporenjoche auszustoßen, den Wölbungsscheitel der letzteren, noch näher als in den bereits genannten Bauten, der Mittelschiffshöhe anzugleichen, und der reine Hallenbau ist verwirklicht. Eine Anzahl südwestdeutscher Bauten aus der zweiten Hälfte der Periode haben diesen Schritt getan.

Es sind die Klosterkirchen Groß-Komburg und Schöntal, 1707 bzw. 1708 ff. (Kstd. Württemberg III, 587/8, Atlas Jagstkreis, Taf. 45/46, 48, 55, Pinder, S. 29); ferner die Pfarrkirche in Küssnacht, 1708/10 (Gysi, Taf. 38); die Jesuitenkirchen in Heidelberg, 1712–20, und Rottweil, 1727 (Braun II, 310, Taf. 14 u. 12, Kstd. Baden VIII, 2, S. 205, 208/10).

Was sonst noch an Langhausbauten entstand, zeigt wohl teilweise Anlehnung an die besprochenen Typen, im ganzen jedoch grundsätzlich abweichende Sonderformen der Anlage.

Wir übergehen den wie begreiflich vielfach vertretenen Typus der reinen Einschiffanlage — auch die von B. Neumann gegen Ausgang der Periode in Steinbach u. a. w. geschaffenen eleganten Beispiele dieser Gattung — und wenden uns zunächst den Langhausbauten zentralisierenden Charakters zu, wie solche schon innerhalb einschiffiger Planung durch Anordnung eines Querhauses in der Mitte der Längsachse entstehen, dann aber auch in dreischiffigen und sonstwie reicher entfalteten Raumkompositionen von zum Teil bedeutendem Größenmaß auftreten.

Beispiele der ersten, einfacheren Gattung: die kleinen Kirchen zu Hohen-Rechberg und Birenbach, um 1686/96 (Kstd. Württemberg III, 448, Taf., und ebenda O.-A. Göppingen, S. 65/6) und die stattliche St. Mangkirche in Stadthof, 1696–1707 (Kstd. Bayern II, 20, Taf. XVI). Dreischiffige Anlagen: die Klosterkirche Pielenhofen, 1719–25, von Franz Beer (Abb. 93), hat drei weite, flachkuppelig überwölbte Joche im Langhaus, 1. und 3. von Emporen begleitet, das mittlere, zu zentraler Steigerung in den Abseiten offen und querhausartig vertieft; ebenso entsprechen sich symmetrisch in der Längsachse der kurze, eingezogene Chorarm und ein westliches Vorjoch zwischen Fronttürmen. Nach derselben Richtung weiter entwickelte Raumgliederung in der Prämonstratenserkirche Weibenu bei Ravensburg, gleichfalls von Franz Beer 1717–24 erbaut. Es sind hier in die Abfolge von 5 Jochen (+ Vorjoch) zweimal querhausartige Raumausweitungen eingereiht; die erste nur durch breitere Jochbildung hervorgehoben, sowie durch flachbogige Ausbauchung des Untergeschosses der Abseiten unter den durchlaufenden Emporen; die zweite aber ein ausgesprochenes Querschiff, mit schmalen Emporenbrücken nach Vorarlberger Art und durch eine flache Vierungskuppel ausgezeichnet (Abb. Kick u. Pfeiffer, Taf. 20, 82). Ähnliche Grundrißerweiterung brachte Beer schon in St. Urban (1711–15). Schließlich die bedeutendste Erscheinung in der ganzen süddeutschen Gruppe: Weingarten (1715–23, Entwurf von Fr. Beer, durch Andere vollendet; Kick u. Pfeiffer, Taf. 22,

81, 82, 84; Gurlitt 300; Popp 50). Vorarlberger Schema und Hallenkirche haben hier ihre Eigentümlichkeiten verschmolzen zu einem Bau von imponierender Größe und schwungvoll ausgreifender Weiträumigkeit (Innenmaße: 100 m [Vorhalle bis Chorapsis]: 28 m). Der Chorarm, wie schon in den Vorarlberger Bauten, dem Langhaus nahezu gleich in Länge und Aufbausystem, läßt auch hier die Vierung in zentrale Stellung rücken; als Mitteldominante des ganzen Raumgebildes kommt sie aber nun durch quadratischen Grundplan, mächtige, lichtspendende Kuppelbekrönung und stattliche Entfaltung der Querschiffe zu eindrucksvollster Wirkung. Das Vorarlberger Motiv brückenartig schmaler Emporen erscheint hier, durch deren konkave Einziehung im Eindruck verstärkt, auch in den Langhausjochen: der Raumkörper des Mittelschiffs dehnt sich gleichsam, in mächtigem Ausatmen zwischen den beinahe freistehenden Stützpfählern in die Seitenschiffe hinein. Dasselbe Motiv findet sich auch in der Kreuzkirche in Donauwörth (1717/22) und der Jesuitenkirche in Ellwangen (s. oben), dieselbe Wirkungsabsicht im System der großen Abteikirche Fürstenfeld-Bruck, die sonst in mancher Beziehung offenbar auf das alte Vorbild von S. Michael in München zurückgreift (1718 ff., Archit. Gio. Ant. Viscardi, Kstd. Bayern, Atlas, Taf. 55/6). Die Emporen sind hier zwischen den wie in München zweigeschossig gegliederten Pfeilern gegen die Außenwand der Kapellen zurückgeschoben, so daß diese nach dem Mittelschiff zu sich in ganzer Höhe frei



92. Weingarten, Stiftskirche, 1715 ff. (Nach Kick u. Pfeiffer)

aufzun. Ihre Quertonnen, die — trotz gemeinsamer Kämpferbasis mit der Mittelwölbung — nur deren halbe Spannungshöhe erreichen, tragen ein oberes Emporengeschoß, dessen Fenster den Scheitel der Mittelschiff-tonne erhellen. Gleichsam Vorstufen hierzu sind einerseits die S. Michael noch näher entsprechenden Kirchen auf dem Schönenberg und in Pfreimd, dann aber Michelfeld und namentlich Speinshart, wo schon vor 1700, zur Gewinnung eines möglichst einheitlich flüssigen Zusammenschlusses der Kapellenräume mit dem Mittelschiff, die Emporen bis an die Kappen der nur flachbogig gespannten Langhaustonne hinaufgeschoben und zu niedrigen Logen, nebensächlich müßigen Anhängseln des Raumkörpers degradiert sind. Ein Ausweg freilich, der nur verrät, wie sehr dieses Glied dem erstrebten Ausdruck der Vereinheitlichung des Gesamtinnenraums im Wege steht. Dasselbe gilt von den basilikalen Bauten, von deren oben erwähnten Beispielen die nach 1700 entstandenen die Emporen gänzlich ausgeschaltet haben.

Eine unbedingt befriedigende Lösung der Emporenfrage bieten allein die Vorarlberger und die mit ihnen verwandten hallenartigen Raumanlagen, wo den Kapellen eine nur mäßige Höhe und kein oder wenig direktes Licht zugeteilt ist, das Emporengeschoß aber, in schlanker Raumentfaltung der Kapellenreihe ebenbürtig, als die hauptsächliche — wiewohl indirekte, reizvoll abgedämpfte — Lichtquelle des Mittelschiffs sich dem Ganzen auf das wirkungsvollste einfügt (s. Abb. 91).

Im übrigen läßt sich in der ganzen Bautengruppe die fast überall durchklingende Tendenz zur Betonung des longitudinalen Charakters beobachten. Daher in den meisten Fällen kein Querschiff oder nur ein sehr verkümmertes, wie auch die frei entwickelte Tam-

bourkuppel überaus selten bleibt, — die einheitliche Tiefenentfaltung des Raumes soll möglichst wenig durch gegensätzliche Richtungsachsen durchkreuzt werden —. Daher auch, namentlich in allen jüngeren Bauten der Periode, das Einschrumpfen der Kapellen zu seichten, unselbständigen Ausweichungen des Hauptraums, die noch dazu durch die darüber hinlaufende Emporenbrüstung dem Tiefenzug des Langhauses nachdrücklich eingebunden sind. Auch bei den Hallenbauten nichts von dem breiten Auseinanderfluten des Raumkörpers, wie es in diesem Kirchentypus sich seit der Spätgotik so eigentümlich auszudrücken pflegte. Vielmehr auch hier, wie in dem ganzen hier überschauten Denkmälerkreis, klares Hervortreten und unzweifelhafte Vorherrschaft des mittleren Hauptraums, durch seine kubischen Dimensionen sowohl, wie durch den breiten, kraftvoll gesammelten Strom der Tiefenerstreckung, der in der Konzeption dieser Raumgebilde überall als das grundlegende und entscheidende Element sich durchsetzt.

Als provinziiale Besonderheit der Formgebung kann noch notiert werden, daß die bayerischen Emporenkirchen fast durchweg eine mit gepaarten Pilastern besetzte breite Pfeilerform anwenden, daran die Emporen ungefähr in Kapitälhöhe anstoßen; in der schwäbisch-schweizerischen Gruppe statt dessen die straffe schlankere Gestaltung des mit einfachen oder Bündelpilastern verkleideten Pfeilers, die Emporen stets unterhalb der Kapitälzone. Darum denn auch gerade hier, und nur hier, der Übergang zur reinen Hallenkirche sich leicht vollzog.

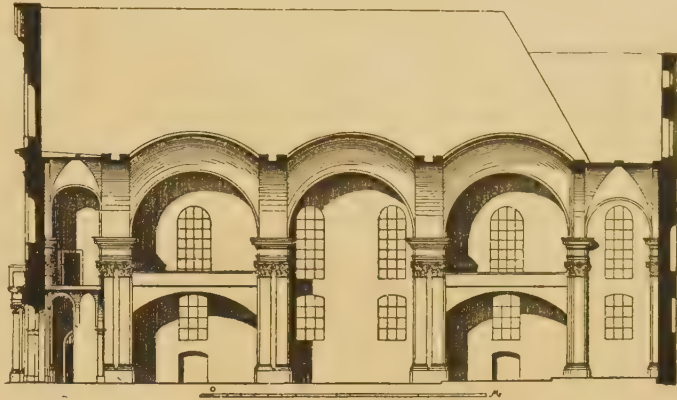
Für sich zu besprechen bleiben schließlich zwei sehr bemerkenswerte Sondererscheinungen: der 1704—12 durch Joh. Dientzenhofer erbaute Dom von Fulda und die Klosterkirche Banz in Oberfranken.

Ersterer eine basilikale Anlage mit Tambourkuppel über der Vierung (ein Ausstattungsstück, das sonst im besprochenen Denkmälerkomplex nur noch Weingarten und Münsterschwarzach aufweisen) bringt als überraschend Neues im Langhaus statt der gewohnten Reihung gleichartiger Joche eine Gruppierung nach dem bramanteschen System der „rhythmischen Travee“ (Grß. bei Gurlitt 332, Weigmann a. a. O., S. 141; Innenbild ebda., Taf. 15, Popp, T. 46). Von den fünf Langhausjochen — denen ein schmales Eingangsloch vorantritt — haben das zweite und vierte doppelte Breite; sie enthalten in den Seitenschiffen längsovale, kuppelüberdachte Kapellen, die sich mit hohen Rundbogentoren zum Mittelschiff öffnen. Die schmalen Nebenjoche erscheinen in den Seitenschiffen als querrrechteckige, kreuzgewölbte Durchgänge und stehen ihrerseits mit dem Mittelschiff durch flachgedeckte Türöffnungen in Verbindung; über diesen ist die kompakte, von zwei Pilastern eingefasste Pfeilermasse dieser Halbjoche durch eine mächtige Statuennische belebt. Nicht Ausführung eines aus Italien mitgebrachten Entwurfes ist dieser Bau, wie behauptet wurde, vielmehr eine freie, reizvoll bereicherte Weiterbildung der Grundzüge des Langhaussystems von S. Peter in Rom und seiner Nachahmungen bis zu der mit Fulda fast gleichzeitigen Apostolikirche. Dort, in Italien stets nur der einfache Wechsel von Pfeilermasse und Kapelleneingang; hier Verbreiterung und gleichzeitige Auflockerung der Pfeilerjoche durch den Türdurchbruch, so daß innerhalb des schweren, ruhigen Gerüsts von Pilastern und Gebälk, der bewegte Rhythmus enger, halbdunkler und hochgeschwungen heller Öffnungen, und damit die rhythmische Folge entsprechend wechselnder Raumerweiterungen im Ablauf des Langhauses in Erscheinung tritt.

Aber wie zurückhaltend und fast schwerfällig bleibt auch diese Komposition noch, verglichen mit der gleich danach (1710—18), und nach allgemeiner Annahme ebenfalls von Joh. Dientzenhofer errichteten kecken, kapriziösen Raumschöpfung der Klosterkirche Banz (Grß. bei Gurlitt 201 [fehlerhaft], Weigmann, Taf. 14 [Originalrisse?], Innenbild bei Frankl, Taf. 4, Pinder, Abb. 39). Ausgangspunkt ist das oben an erster Stelle behandelte hallenmäßige Schema mit Emporen; dazwischen, wie in Fulda, breite, mit Statuennischen belebte Pfeilermassen, die als rudimentäre Halbjoche auch hier einen fünfgliedrigen Rhythmus herstellen. Aber das vordere und das hintere der drei Pfeilerpaare leiten durch symmetrische Schrägstellung in die schmalere Raumöffnung des Eingangsjoches wie des Chorarms über, und verleihen so dem ganzen Langhausraum den Charakter weich gerundeter, sozusagen zentralisierter Geschlossenheit. Überdies sind die Pfeiler an ihrer Stirnseite konkav geschweift, mit stumpfwinkligen Rücksprüngen ihrer vorgebogenen Kanten und Pilastervorlagen beiderseits dieser Eck-



kanten. Jeweilen die schräg auswärtsge-
wendeten Pilaster (nicht aber die in der
Stirnseite des Pfeilers liegenden — dies
zur Berichtigung von Gurlitts oft repro-
duziertem Grundriß —) entsenden Gurt-
bogen, die ihrer Ausgangsachse entspre-
chend nur in halbkreisförmiger Kurve sich
zum jenseitigen Pilaster hinüberschwingen
können. Ebenso werden die horizontalen
Kurven der Pfeilerstirnseiten in undulier-
ender Bewegung von einem Pfeiler zum
andern fortgeleitet durch die konvexe Aus-
bauchung der Emporen, und das ergibt
zugleich eine enge Verflechtung zwischen
den kontrastierenden Nachbargliedern des
vertikalen Rhythmus', den dunklen, gebälk-
umschnürten Pfeilern und dem frei aufstrebenden Schwung der lichterfüllten Kapellennischen.

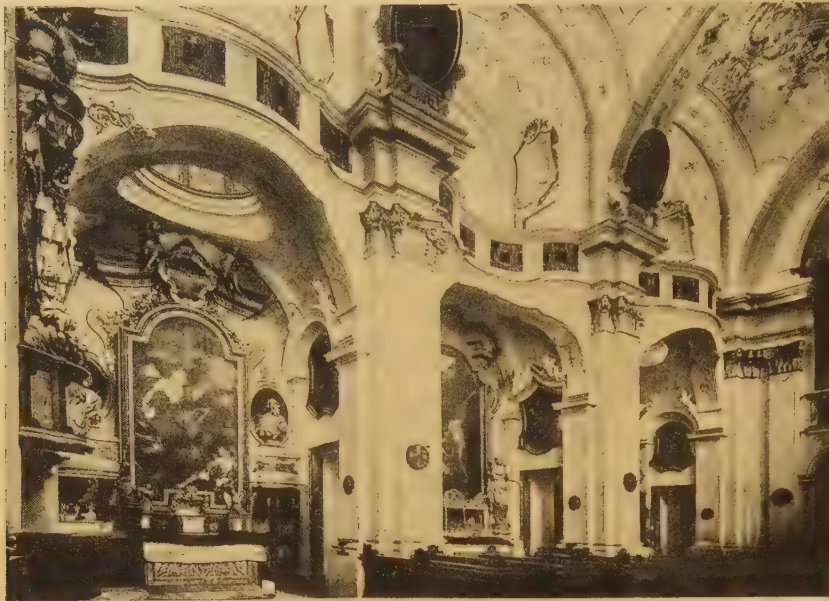


93. Pielenhofen, Klosterkirche, 1719—25

Vorstufen und Vorbilder solcher flüssigen, Longitudinal- und Zentralbau verschmel-
zenden Kompositionsweise, solcher frei bewegten, gleichsam plastischen Formung des
Raumkörpers wie der ihn umschließenden tektonischen Masse, hatte die italienische Baukunst
seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, im Kreise des Boromino in Rom, des Guarini in Turin
hervorgebracht. Sehr wahrscheinlich, daß Dientzenhofer auf seiner italienischen Studien-
reise Anregungen auch dieser Art empfangen hat. Manche nicht unwesentliche Einzelheit
des Banzer Raumgebildes findet sich aber auch schon an der kurz vorher von Christoph
Dientzenhofer, Johanns Bruder (?), errichteten Nikolauskirche in Prag und anderen Langhaus-
kirchen aus der österreichischen Baukunst dieses Zeitraums. Und diesen österreichischen
Denkmälerkomplex und den damit engverknüpften der katholischen Gebiete des östlichen
und nordöstlichen Deutschland werden wir nunmehr in seiner Gesamtheit zu über-
schauen versuchen.

Auch hier, neben dem vorwiegenden Typus der gewohnten dreigliedrigen Anlagen
hallenmäßigen Querschnittes eine kleinere Zahl ebensolcher von basilikalem Charakter.

Unter diesen entsprechen die Anfangs der 1680er Jahre erbauten Jesuitenkirchen in Iglau (Abb.
Prokop, Mähren IV, 1039—40), Neisse, Heiligelinde in Ostpreußen (Monogr. von Ulbrich, Heitz, Studien,
Heft 29) noch der älteren, frühbarocken Entwicklungsstufe, der gegenüber, als 20 Jahre jüngerer Bau,
Jakob Prandauers Stiftskirche Melk a. d. Donau (1702—14) schon den entschiedenen Umschwung zum
Hochbarock bedeutet (s. Taf. II und Oesterr. Ksttop. III, 235 ff.). Dies lehren schon im Grundriß (s. Gurlitt
247) die langrechteckig verschmälerten Kapellen, deren Grundform noch durch Ausbuchtungen in der
Längsachse (darin schmale Durchgänge) geschmeidiger gemacht ist; dieselbe geschmeidig abgestufte Gliede-
rung auch im Größ. der Pfeiler; dann aber im Mittelschiff, trotz breiter Weiträumigkeit ein hinreißender
Schwung der Höhentfaltung, deren Wirkung nicht nur durch die allgemeinen Maßverhältnisse und das Ein-
münden des Langhauses in den lichten Raumaufstieg der Tambourkuppel zustande kommt, sondern vielleicht
ebenso sehr durch die Gliederung im einzelnen, die schlanke, straffe Erscheinung der Stützen, über denen,
wie auf hochgeschossenen Stengeln emporgetragen, der prangende Blütenschmuck einer formenreichen Deko-
ration hervorbricht: prächtige Kapitäle der Bündelpilaster, ein ungewöhnlich vielfältig und lebhaft profiliertes
Gebälk, das überdies durch starke Verkröpfung wie durch konkave Einziehung der Zwischenstücke sich
sehr eindrucklich zur Geltung bringt; schließlich als Drittes, demselben Zusammenhang eingegliedert, die
Emporen. Nicht, wie sonst häufig im basilikalen System, eine matte und müßige Wiederholung der Kapellen-
arkatur, sondern als direkt unter dem Gebälk eingebaute kleine Logen gestaltet, deren Brüstung, in pikantem
Gegensatz zu der konkaven Bewegung der Gebälke, konvex und in gebrochenen Kurven von wechselnder
Form sich vorbaut; darüber eine hölzerne Vergitterung von höchst graziöser Bildung, die die Weite der
Öffnung vorteilhaft einschränkt und zu der schweren Masse des Gebälks eine ungezwungene Überleitung
herstellt (Detailabb. bei Gurlitt 249).



94. „Dürnstein, Stiftskirche, 1720–30“

(Phot. Wlha)

An einem späteren, bescheidenen Bau von hallenmäßiger Anlage, der Kirche des kleinen Donauklosters Dürnstein (1720–30) wiederholt Prandauer in derberen Formen und mit bewegter Kontrastierung der Joche die Hauptmotive der Melker Kirche (Abb. 94; Grß. i. Österr. Ksttop. I, 88).

Von den übrigen hallenartigen Bauten schließen sich durch Gleichartigkeit der allgemeinen Anlage in eine fortlaufende Entwicklungsreihe zusammen die Jesuitenkirchen in Breslau (jetzt Matthiaskirche, 1689–98, Abb. Popp. 49, Schles. Kstd., Atlas, Taf. 130), Olmütz (1712 ff.; Abb. Prokop, Mähren IV, 1051–52), Liegnitz (jetzt Pfarrk. S. Jo-

hannis, 1714–20), die Kuratalkirche in Neiße (1715 ff., Schles. Kstd., Taf. 133–34) und die Kirche in Liebenthal (Schlesien, 1727–30).

Anlagetypus: Vier Joche Langhaus, Vorjoch mit Orgelempore, eingezogener zweijochiger Chor mit gerundetem Schluß, die Emporen ungefähr in halber Wölbungshöhe des Langhauses. Aber während in Breslau, der älteren Gewohnheit gemäß, alles — auch der Chorschluß — noch geradlinig, rechteckig und in ziemlich massiger Struktur gehalten ist, veranschaulichen alle jüngeren Glieder der Reihe das verwandelte bauliche Empfinden der neuen Generation. Statt der einfachen, untersetzten Bündelpilaster erscheinen an jeder Pfeilerstirn schlanke Pilasterpaare, die sich, namentlich in den drei schlesischen Kirchen in unterschiedener Schrägstellung voneinander abwenden. Zwischen den so gleichsam ausgebauchten Pfeilerköpfen führen die Emporen die Bewegung in sanft geschwungener Welle weiter, und selbst die inneren Wandungen der Kapellen sind in konvexen Ausbiegungen in den Raum vorgeschwellt. Das erste Auftreten solcher divergierender Schrägstellung gepaarter Pilaster, verbunden mit konvex gebauchten Emporen findet sich aber schon 10 Jahre früher in der von Christof Dientzenhofer erbauten Jesuitenkirche St. Nikolaus der Prager Kleinseite.

(Grundsteinlegung 1673, definit. Plan und Ausführung 1703–11, Vierung und Chor erst 1739–51 hinzugefügt. Grß. Gurlitt 205, Innenans. bei Schmerber a. a. O., Taf. III.) Die schon oben geäußerte Vermutung eines Einflusses dieser Kirchenanlage auf das in Deutschland sonst ganz allein stehende Phänomen der Banzer Kirche wird durch die Beobachtung verstärkt, daß in St. Nikolaus auch die schräge Überleitung des dreijochigen Langhauses in das schmalere, hier von zwei ovalen — also gleichfalls konvex einschneidenden — Kapellen flankierte Vorjoch, andererseits in den verengerten Eingangsbogen der Vierung vorgebildet ist. Was aber hier, wie in den erwähnten jüngeren Kirchen Schlesiens ausbleibt, ist die zunächst nur in Banz gewagte konsequente Weiterführung der Gurte über den schräggewendeten Pilastern; die schlesischen Kirchen haben ungliederte Segelgewölbe, St. Nikolaus aber einfache Quergurte, die aus der Mittelachse des Pfeilerkerns entspringen. Dasselbe gilt auch für eine spätere, freie Nachbildung von St. Nikolaus, die Zisterzienserkirche Grüssau in Schlesien (1728–35, Grß. Gurlitt 211, Innenans. Schles. Kstd., Taf. 136, Konwiarz, Alt-Schlesien, 120–26). Die Übereinstimmungen der Plangestaltung sind augenfällig, namentlich

auch in der Ostpartie, wo aber die in S. Nikolaus vorliegende leichte Ausbauchung der Querschiffarme hinter den Kuppelfeilern, sowie die kleeblattförmige Choranlage zu einer, dem neuen Empfinden entsprechenden ausdrücklicheren Sonderung dieser Extremitäten weitergeführt ist, und, demselben Gefühl folgend, auch die Einzelglieder — vergl. besonders die Kuppelfeiler — in strafferer, schärfer ausgekehrter Struktur erscheinen. Die energisch sehnige Artikulation des Hochbarock hat den ganzen Baukörper durchdrungen und damit die letzten Reste frühbarocker Schwere und Gebundenheit, der wir in der Prager Kirche noch begegnen, beseitigt. (Gleichzeitig aber in den allgemeinen Raumverhältnissen ein durch das späte Baudatum erklärliches Nachlassen des entschiedenen Höhenstrebens, in der Proportionierung des Langhausraums und der nur flachkuppelig überwölbten Vierung.)

Eine indirekte, schon in der Planung viel selbständigere Nachfolge hatte S. Nikolaus indessen bereits vorher in zwei böhmischen Klosterkirchen gefunden, in Woborisch (vollend. 1711, Abb. 96) und in Brevnow bei Prag (gew. 1715, Archit. angeblich Christ. Dientzenhofer, Größ. bei Gurlitt 200, Innenans. bei Schmerber a. a. O. 33), die beide mit dem wichtigen fränkischen Bau in Banz in engster Verbindung zu stehen scheinen. In Woborisch schließen sich beiderseits an die stark konkav gebogene mittlere Pfeilermasse — die selbst eine Emporloge enthält — nur leicht ausgebogene Altarnischen an. Kappenfenster in allen drei Jochen; kuppelige Segelgewölbe und im Mitteljoch eine flach gewölbte Kuppelschale. Dagegen bringt Brevnow das eigentümliche Wölbesystem aus Banz, mit den elliptisch verlaufenden Gurten, und dazu eine bemerkenswerte Vereinheitlichung des Raumganzen. Statt der breiten Pfeilermassen des Langhauses einfache Pfeilerköpfe wie in S. Nikolaus, dazwischen, wie in Woborisch, nur flachbogige Ausbuchtungen ohne Emporen, deren Kurven Segmente der beiden, sich überschneidenden, aber in den Wölbungsgurten deutlich gezeichneten Ellipsen sind, die den Mittelraum ausmachen. Zwei weitere Ellipsen von etwas reduzierter Breite legen sich, mit den Langhausellipsen gleichfalls überschneiden, westlich als Vorjoch, östlich als Übergangsraum zu dem im Halbkreis geschlossenen Chor an. An Stelle der zentralisierten Raumgruppierung in Banz mit ihrer reich abgestuften Rhythmik ist eine vorwiegend longitudinale Einschiffanlage getreten, bei der die Sonderung der seitlichen Begleiträume ebenso wie die Jochgliederung nach Möglichkeit verschliffen und verunklärt ist.

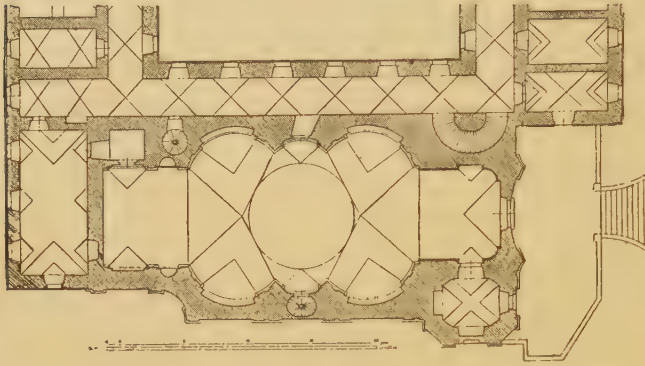
Und diese für den vollentwickelten Hochbarock so bezeichnende Schöpfung fand in der gleichfalls für den Benediktinerorden erbauten Kirche zu Wahlstatt bei Liegnitz eine nicht minder eigenartige, freie Nachfolge (1727—31 von Kil. Ignaz Dientzenhofer, Abb. Konwiarz I. c., 128—29, Schles. Kstd., Taf. 135). Die longitudinale Abfolge nachdrücklich gesonderter Raumteile ist stärker zentralisiert dadurch, daß der Hauptraum, — das Langhaus — statt der zwei gereihten Querellipsen eine große längsgestellte Ellipse verkörpert, deren Verlauf beiderseits durch drei kräftige Pfeilerknoten bezeichnet wird, dazwischen längs- je zwei flache Ausbuchtungen mit Emporen. In der Längsachse, wie in Brevnow, je eine einschneidende Querellipse, dazu ein kleeblattförmiger Chor wie in Grüssau. Sämtliche Raumteile mit kuppeligen Gewölben überdeckt, die in der hochliegenden Wölbung des Hauptraumes gipfeln. Das ganze Raumgebilde, trotz mehrfacher Einschnürung, eine fühlbare, gleichsam plastisch gestaltete Einheit, allseits in lauter weichbogigen Schwellungen wie eine Wolkenmasse sich ballend und auseinanderfließend.

Als eine primitive Vorstufe gewissermaßen solcher Raumgruppierung kann die Michaelskirche in



95. Liegnitz, S. Johanniskirche 1714—20

(Nach Schles. Kstdenkm.)



96. Woborisch, Klosterkirche
(s. S. 129)

(Nach Kstd. Böhmen)

undungsbogen zwischen den drei Raumteilen hufeisenförmig gestelzt.

Das oben wiederholt angetroffene Streben, die seitlichen Kapellen zu nur mehr nischenförmigen Ausweitungen eines im ganzen einschiffig erscheinenden Hauptraums zusammenschrumpfen zu lassen, findet sich endlich in einer mehr gemessenen, strengeren Formgebung an zwei Innsbrucker Kirchen: S. Jakob (1717–24, von Anton Gump; Grß. Gurlitt 263) — wohl als eine im einzelnen barock vereinfachte, in der Gesamtanlage reicher ausgestaltete Abwandlung von S. Fedele in Mailand (Grß. Gurlitt, Italien 133), zu deuten —, und die vermutlich ebenfalls auf Gump zurückzuführende Johanniskirche (1729–33, Grß. Gurlitt 267).

Im Gegensatz zu der überaus reichen Ernte in den bisher überschauten Gebieten bleibt die kirchliche Bautätigkeit im katholischen Nordwestdeutschland und in Belgien in sehr bescheidenen Grenzen, so daß ein näheres Eingehen auf die wenigen überhaupt erwähnenswerten Beispiele unterbleiben kann.

Wir wenden uns also nunmehr dem Zentralbau zu, und halten dafür zunächst Umschau im Bereich der zuletzt besprochenen österreichischen und ostdeutschen Architektur.

Gerade hier war ja unter den Langhausbauten besonders häufig die Tendenz zu zentralisierendem Zusammenschluß, also zu einer geflissentlichen Verwischung der Gegensätze der beiden Grundtypen kirchlicher Raumanlage aufgetreten. Kein Wunder, daß ein entsprechendes Streben auch im Zentralbau immer häufiger eine longitudinale Streckung eintreten läßt.

Abgesehen von dem auffallend regsamen und beweglichen böhmisch-mährischen Gebiet sind es vor allem zwei lokale Schauplätze, an denen wir diese hochbarocke Entwicklung des Zentralbaus in einer gedrängten Schar namhafter Beispiele verfolgen können: Salzburg und Wien. Dabei beschränkt sich in Salzburg die Ausbeute ganz auf die erste Hälfte der Periode — rund 1680–1705 —, während die Wiener und die ihnen verwandten böhmisch-mährischen Bauten erst von etwa 1700 ab beginnen und durchweg einen freier entwickelten Typus vertreten. In Salzburg wie in Wien bleibt während dieser Zeit die Gattung der Langhauskirchen völlig im Hintergrund, was wohl vor allem auf die persönliche Richtung der an beiden Orten das Bauwesen beherrschenden Meister, Gaspare Zuccalli und Joh. B. Fischer von Erlach, zurückzuführen ist.

Die Reihe der Salzburger Zentralbauten hebt an mit den 1685 — im Jahr der Protestantenaus-treibung — unter Zuccallis Leitung begonnenen beiden Kirchen der Kajetaner und S. Erhard im Nonn-tal (Abb. Österr. Ksttop. IX, 112–13, 286 ff.; Eckardt, I. c. 90–91). Beide von mäßiger Größe, aber durch Tambourkuppeln wirksam überhöht, erscheinen im Innern vor allem auf Breitenentfaltung, Breitenansicht der Raumgruppe hin angelegt. S. Erhard noch recht altertümlich als kurzarmiges griechisches Kreuz, dessen Querarme und Chor durch halbrunde Apsiden erweitert sind; die Kajetanerkirche ein querovaler

Olmütz erwähnt werden (1670–93, Abb. Prokop IV, 1045–46) — drei Kuppelräume in der Längsachse aufgereiht, davon der mittlere mit überragender Tambourkuppel, begleitet von seichten Rechteckkapellen — und, als Weiterführung dieses Systems in eine mit Wahlstatt empfindungsverwandte flüssige Weichheit und Vereinheitlichung der Anlage die Benediktinerkirche Raygern (1722–39, Prokop IV, 1053–54) — ohne Kuppeltam-bour und ohne Kapellen; der mittlere der drei schlanken Achteckräume durch reichlichere Lichtzufuhr und Höherlegung der kuppeligen Überwölbung hervorgehoben. Infolge dieser wechselnden Wölbungshöhe sind die Verbin-

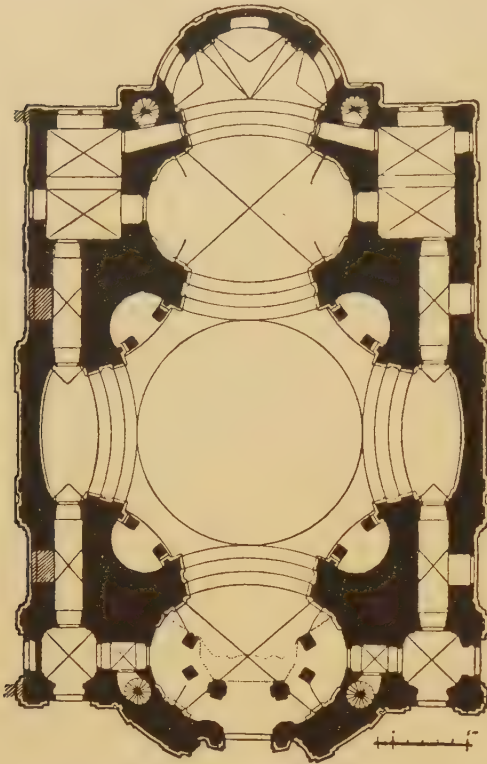
Kuppelraum mit Kreuzarmen. Jene also der älteren römischen Kirche S. Luca e Martina, diese Berninis S. Andrea al Quirinale (1678) verwandt. Eine Gegenüberstellung freilich, die, namentlich bei dem letzteren Vergleichspaar zugleich die fundamentalen Gegensätze ins Licht rückt: Bernini, den Charakter der gewählten Grundform sinngemäß ausbeutend zur Gestaltung eines bildhaften, breit auseinanderfließenden Raumeindrucks; dagegen in Zuccallis provincial zurückgebliebenem und mehr deutsch gefärbtem Stil vor allem ein schlankes Hochstreben des Raumes, dem statt der weich ausbuchtenden Haube der römischen Kirche ein steiler Kuppeltambour aufgesetzt ist.

Und da nun dieses Streben in der Folge erst recht zur Herrschaft gelangt, muß die ihm im Grunde zuwider Breiten- und Vertiefung des Zentralraums durchweg einer vorwärts in die Tiefe drängenden Orientierung weichen. Die gemeinsame Betonung der ersten und der dritten Dimension ergibt innerhalb der zentralisierenden Gesamtform vielfach Raumbilder von beinahe gotischer Proportionierung. Mehr oder minder gilt dies für alle die, sämtlich im Laufe der 1690er Jahre begonnenen, Salzburger Kirchen Fischers: die Dreifaltigkeits- und die Kollegienkirche, die Wallfahrtskirche zu Kirchental, die kleinen Gotteshäuser des Johannisspitals und der Ursulinerinnen.

Die Dreifaltigkeitskirche (1694—1702, Abb. Öst. Ksttop. IX, 162—63; Eckardt, 116, Taf. 12) ist, wie die ältere Wiener Servitenkirche (Abb. 73), ein längsgerichteter Ovalraum mit Tambourkuppel, Kreuzarmen und Halbkreisnischen in den Diagonalachsen, dem — zu kontrastierender Wirkungssteigerung — die flache Einbuchtung der Front zwischen den zwei Türmen als offenes quergelegtes Oval vorantritt (Abb. 12). Innen ist, in entschiedenem Abweichen von dem Wiener Vorbild, das Verhältnis der kürzeren Querachse des Kuppelraums zu dessen Höhenanstieg wie 1 zu beinahe 3 angelegt, eine Schlankheit, die in der gepreßten Ovalgestalt des Raumes noch besonders hervortritt.

Während nun hier, wie in der Servitenkirche, die Kreuzarme unterhalb des Gebälks sich öffnen und also nur als sekundäre Außenglieder wirken, sind sie in Fischers zweitem, viel bedeutenderem, an Größe nur mit dem Dom zu vergleichenden Bau, der Kollegienkirche, zum Hauptelement des Raumganzen geworden (1696—1707, Abb. 86 und Öst. Ksttop. IX, 241—42 und Taf.; Gurlitt 217; Eckardt, Taf. 16). Schlank und hoch sich aufschwingend, — Höhe bis zum Wölbungsansatz = doppelte Raumbreite — bilden sie, um die einfach quadratische, kuppelbekrönte Vierung, ein griechisches Kreuz mit doppeltlangem Hauptast. Eine Ähnlichkeit der Grundrißdispositionen mit der Sorbonnekirche ist wohl vorhanden (vgl. den Grß. Gurlitt a. a. O., S. 66); doch ist gerade das selbständig Abweichende in Fischers Bau so entscheidend, daß die vermutete Anregungsbeziehung beinahe belanglos erscheint. Das Wichtigste sind — statt der abgehackten Seitenschiffstücke der Pariser Kirche — die hier in die äußern Kreuzecken eingefügten ovalen Kapellenräume und darüber liegenden Oratorien, die mit hohen Bogentoren — und Balkonen vor den Oratorien — sich nach beiden Seiten in die Kreuzarme öffnen und so eine kombinierte, reizvoll abgestufte Verschlingung der verschiedenen Raumteile zustande kommen lassen. Im Aufbausystem aber ist die zweigeschossige Teilung der Abseiten, durch Kolossalpilaster zur mächtigen Einheit des mittleren Hauptraums zusammengeschlossen.

Die übrigen Kirchenbauten Fischers in Salzburg können wir als einfachere Varianten der besprochenen Hauptwerke übergehen und uns der zweiten, in Wien hauptsächlich lokalisierten Gruppe zuwenden. Zunächst der gleichfalls, aber wohl zu Unrecht Fischer zugeschriebenen Peterskirche (1702—07), wo das Planschema der Wiener Serviten- und der Salzburger Trinitatiskirche eine bemerkenswerte Abwandlung zu verstärkter Rhythmik und zugleich engerer Verflechtung der peripherischen Nebenräume mit dem Zentralraum erfahren hat (Abb. Prokop, Mähren IV, 1015—16; dort und bei Kortz, Wien a. Anf. d. 20. Jahrh. II, 49 ff. Grsse. und Abb. der meisten im folgenden besprochenen Kirchen). Die Kreuzarme durchbrechen das Gebälk und schneiden mit hufeisenförmig geschweiften Bogen in die tambourlose, aber von Ovallichtern durchbrochene Kuppelschale ein; die Diagonalkapellen sind rechteckig vertieft, aber niedrig gehalten, mit breitrechteckigen Logenöffnungen über sich. Im allgemeinen Raumcharakter statt der übersteigerten Schlankheit, ein Hinneigen zum wohligen Weiträumigen, wie auch die Gliederung im einzelnen und die Formsprache einem neuen, mehr schmiegsam flüssigen Ausdruck zustrebt. — Noch vor der Peterskirche, schon gegen 1700 begonnen, entstanden als unter sich nahe verwandte Vertreter einer verschiedentlich abweichenden, reicher bewegten Variante desselben Raumschemas die Kirche des Wiener Piaristenordens, Maria Treu und die Laurentiuskirche zu Gabel in Böhmen (Abb. Prokop, 1010, 1014; Mittlgn. der Z.-Komm. 1897, 204 ff.). Im Zentrum ein kreisförmiger Kuppelraum, an den sich die konvex vorgebauchten hohen



97. Gabel, St. Laurentiuskirche, 1699–1729
(Nach Prokop)

Bogeneingänge der Kreuzarme — die ovale Kapellen enthalten — nur tangierend anlegen, während die weiter zurücktretenden diagonalen Pfeilermassen — mit niedrigen Altarnischen und Coretti wie in St. Peter — durch Wölbungskappen an die Kuppelbasis herangeführt sind. Das wechselreiche Spiel wogender Kurvenschwünge das beim Durchschreiten des longitudinal geordneten Raumgefüges sich entfaltet, läßt dies Kirchenpaar als Gegenstück der zeitlich unmittelbar folgenden komplizierten Langhausanlagen vom Typus der Banzer Kirche erscheinen. In engerem Anschluß aber an die Plananlage der Peterskirche entstehen bald danach zwei unter sich ähnliche, wie wohl ungleichwertige Raumkompositionen: die große Schloßkirche von Jarmeritz in Mähren (1715ff.; Prokop. IV, 1066–68) und Fischers mächtiges Hauptwerk, St. Karl Borromäus in Wien (1716 beg.; Innenbau im wesentl. vollend. bis 1725, s. Taf. VII, Grß. bei Gurlitt 213 usw.).

Die in den Grundzügen übereinstimmenden Abweichungen beider gegenüber S. Peter; Kuppeltambour mit mächtigen Fenstern und hohe, lichte Emporenlogen über den Diagonalkapellen mit stattlichen Bogentoren — ähnlich wie im System der Salzburger Kollegienkirche —, lassen die Inferiorität des Jarmeritzer Baus und die Unmöglichkeit, ihn für Fischer in Anspruch zu nehmen, deutlich hervortreten.

Dagegen bringt die Wiener Karlskirche eine nach jeder Richtung hin meisterhafte Entfaltung der bei St. Peter im Keim vorhandenen Gestaltungsidee. Alle Einzelmotive des nun zweigeschossigen — in den Diagonalachsen dreigeschossigen — Hauptraums mit

seinen Annexen sind mit kraftvoller Entschiedenheit bis zu einer gewissen Verselbständigung der Teilglieder herausgearbeitet, und gerade dadurch erwächst das Ganze zu klangvollstem rhythmischem Zusammenschluß und zur Ausdruckskraft einer organisch reich gegliederten Schöpfung. Der imponierend jähe und doch weiträumige Höhenanstieg des Kuppelraums baut sich in zweistufiger Gegensätzlichkeit der Umgliederung und Lichtzufuhr wirkungsvoll empor und verästelt sich in den mächtigen hochgeöffneten Kapellenräumen der Kreuzarme und den dazwischen geschmeidig eingeflochtenen Doppelarkaden mit einem schier unerschöpflichen Reichtum rhythmischer Beziehungen; aber ohne jede kleinliche Spielerei, und so, daß selbst die im Zusammenhang des Ganzen zierlich wirkenden Gliederungen der Diagonalachsen an sich dieselbe ruhige Klarheit und Geschlossenheit bewahren wie die großen Hauptformen. Diesen Charakter unterstützt auch die der späteren Vollendungszeit, 1730–37, angehörende Dekoration mit ihrer stellenweise fast klassizistischen Formenggebung.

Als Varianten desselben Raumschemas sind schließlich noch zu erwähnen: die Klosterkirche zu Altenburg (bei Gurlitt 255 als „Herzogenburg“ abgeb.), wo die Bogenöffnungen der Kreuzarme, wie in St. Peter über das Kämpfergesims in die Tambourzone emporgehoben sind, zugleich aber durch die nur nischenartige Eintiefung der Querarme und der Diagonalannexe die Längsrichtung des Raums und seine Alleinbedeutung unbedingt zur Herrschaft gelangt; sodann die Kirche der Salesianerinnen in Wien (1729–30 von Felice Don. Allio), bei der eine entsprechende Wirkung erzielt ist durch Ausstoßen der Querarme zugunsten einer breiteren Entfaltung der Diagonalnischen.

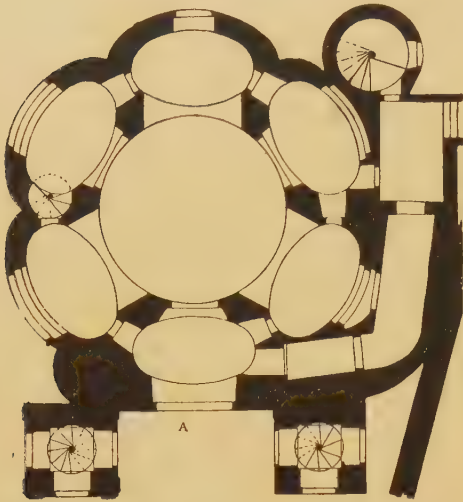
Andererseits das, freilich schwächere, Weiterleben des schon in der Salzburger Kollegienkirche, in Gabel u. a. w. angetroffenen Anlagetypus im griechischen Kreuz mit verlängertem Hauptast und kreisrundem Kuppelraum.

Ein interessanter Bau Kil. Ignaz Dientzenhofers, die Pfarrkirche in Nitzau (1710–20; Abb. Kstd. Böhmen VII, 167–72) gehört z. B. hierher. Es ist das Planschema der Kollegienkirche in kleinerem Maßstab, aber durchgehend „verbessert“ im Sinn des vollausgereiften Hochbarock; d. h. in der Richtung auf wirksamere Zentralisation und reichere Verschlingung der Raumteile. Der durch starke Abschrägung der Pfeiler möglichst erweiterte Vierungsraum wächst mit tambourloser Kuppel in ungezwungenem zentralem Aufschwung aus den Wölbungsscheiteln der Kreuzarme hervor. Diese nur als seitliche Ausstrahlungen der Vierung auftretenden Raumglieder verschlingen sich untereinander und mit dem Ganzen — durch die hellen, hochbogigen Emporenlogen, die hinter den Kuppelpfeilern über die äußeren Kreuzecken hinübergreifen — zu einem reizvoll komplizierten Raumgefüge von völlig körperhaft einheitlichem Zusammenschluß. Ähnliches in bedeutenderen Abmessungen bringt die mährische Wallfahrtskirche Kiritein (1710–35; Abb. 99), wo vier gleichgroße, polygonal umrahmte Kreuzarme sich zwischen breiten Pfeilmassen in den Mittelraum und dessen flachbogige lichtlose Kuppelwölbung ergießen, während, zu verlängernder und bereichernder Betonung der Längsachse, Eingangs- und Chorarm mit zweigeschossigen Umgängen umzogen sind. Endlich der hochragende, aber halb verfallene Bau der aufgelassenen Zisterzienserkirche Maria-Teinitz (1720 ff., Kstd. Böhmen XXXVII, 254–60), ein einfaches griechisches Kreuz, mit dreiseitig abgeschrägten Armen, zwischen deren Ellipsoidwölbungen die durch eine Laterne erhellte Vierungskuppel sich aufbaut. Hier wäre schließlich, als Einzelercheinung fremdländischer Herkunft, die Klosterkirche Gostyn (Prov. Posen) anzuschließen (1680 ff.), eine ziemlich genaue Nachbildung des achtseitigen, mit Kapellenumgang umzogenen Kuppelbaus von S. M. della Salute in Venedig (Brinckmann, Abb. 61); von diesem Vorbild abweichend nur durch eine, dem Charakter der späteren Entstehungszeit folgende, schwerfällig gehäufte Formenfülle der Pilasterbündel und verkröpften Gebälke.

Für sich zu betrachten bleiben noch einzelne Sonderbildungen von verwickelter, zum Teil spielerisch ausgeklügelter Planung. So die schon 1702 von Fischer von Erlach begonnene Kirche des Gräfl. Althanschen Schlosses Fraín (Abb. 98). Um einen kreisrunden Mittelraum von überschlanker Proportionierung (ca. 8 m Durchm. bei 20 m H.) legen sich sechs querelliptische Räume. Von diesen öffnen sich aber — ähnlich wie bei S. Ivo in Rom und der S. Sindone in Turin (Brinckmann, Fig. 62–65) nur drei in voller Höhe und Breite; sie bezeichnen die Spitzen eines dem Kreise umgelegten, im Chorraum gipfelnden gleichschenkeligen Dreiecks, während die drei andern, den Seiten dieses Dreiecks anliegenden Räume, zweigeschossig unterteilt, nur durch Toreingänge und Emporlogen mit dem Mittelraum kommunizieren. Aber noch reicher und künstlicher ist die Anlage der St. Johann-Nepomuk-Kapelle in Saar (Mähren; 1719–22 von Joh. Auchel gen. Santini, Abb. 84). Zur Erinnerung an die fünf Sterne, die um das Haupt des Beichtmartyrers erschienen, öffnet sich der kreisrunde Kuppelraum (6,5 m Durchm.) in hohen Bogentoren zu fünf spitz ausstrahlenden Kapellen, zwischen denen, durch einen Umgang untereinander verknüpft, fünf elliptische Kapellenräume mit Logen über sich, liegen. Und das emblematische Fünfeckthema klingt weiter in den fünf Rundkapellen und 2 × 5 spitzen Aussprüngen eines den zehnsseitig geschweiften Hof einschließenden Arkadenumlaufs. In diesen Zusammenhang gehören auch der in Form einer Schildkröte (Symbol der „Beständigkeit“) gestaltete Grundriß der böhmischen Pfarrkirche Obytow (1722 ff., abgeb. Mittlgn. der Z.-Komm., 1910, 595–97), die kleine, ländliche Pfarrkirche von Eisenstein (1727 ff., Kstd. Böhmen VII, 43–45), ein flachgedeckter, aber mit hohem Zwiebdach bekrönter Zentralbau, der durch sechs spitze Aussprünge sternförmige Gestalt annimmt, die 16eckige Schloßkapelle in Celyn (ebda. XIII, S. 11–12) u. a. m.

Kurz hingewiesen sei schließlich noch auf die vielen kapellenartigen kleineren Bauten, in denen die Kompositionsmotive der besprochenen großen Raumgebilde oft in der zierlichsten Ausprägung im Kleinen wieder klingen.

Ich erwähne B. Ranischs Johanniskapelle in Danzig (1678–81, Abb. bei Gurlitt, Schlüter, S. 14), die beiden selbständigen Anbauten am Breslauer Dom: die Elisabethkapelle aus dem Anfang der Periode und ihr Gegenstück im vollentwickelten Barock Fischers von Erlach, die Kurfürstenkapelle von 1722 (Abb. Popp I. c. 42, 48), beide mit elliptischem Hauptraum; dann verschiedene Kapellenanlagen in Böhmen, ein schlanker vierseitiger Kuppelbau mit ausgebauchten Seiten in Lomec (1692 ff., Abb. Kstd. Böhmen XXXVII, 119–22); die Annakapelle in Jungferbrezan, 1705–07 (ebda. XV, 169–71), außen dreieckig mit eingebogenen Seiten, innen ein runder Kuppelraum mit drei kleinen Annexräumen; die sechseckige und gleichfalls konkavseitige Kapelle in Mlatz, 1708–10 (ebda. XXXVII, 147–48) u. a. Ein etwas größerer Kapellenbau von 1718 im vereinfachten Planschema der Wiener Piaristenkirche steht auf dem Leopoldsberg bei Wien (Abb. Öst. Ksttop. II, 441–43). Vgl. auch die elegante Wenzelskapelle in Leitmeritz (1714–15)



98. Frain, Schloßkirche (1702 ff.), Emporen-
geschoß (Nach Prokop)

und die von Hildebrandt errichtete Kapelle des Deutschordens in Linz, 1717 (Abb. in Mittlgn. der Z.-Komm. N. F. XV, 119, XXII, 81 und Taf.).

Die Zentralbauten im südlichen Deutschland und in der Schweiz stehen an Zahl wie an Eigenart und Bedeutung gegenüber der reichen Ausbeute aus den österreichischen Landen entschieden zurück.

Die originellste Schöpfung steht am Anfang: die Wallfahrtskirche Kappel bei Waldsassen, erbaut 1685–89 durch Georg Dientzenhofer (Abb. 101 u. Kstd. Bayern II, 14, Taf. III, IV). Der Weiheung an die hl. Dreifaltigkeit entsprechend ist die ganze Komposition auf der Dreizahl aufgebaut: drei mächtige Halbkreisapsiden mit Halbkuppeln legen sich um einen dreiseitigen, mit Kappengewölben überdachten Kernraum, drei schlanke Treppentürme in den äußeren Ecken; das Ganze umzogen von einem niedrigen, bedeckten Prozessionsumgang. Im Innern der Apsiden — deren Radius 7 m bei 17 m Höhe ihres Wölbungsscheitels beträgt — gliedert sich die starke Umwandung in drei hohe Fensterischen, von denen die mittlere jeweils einen Altaraufbau, die beiden seitlichen einen Emporen balkon

in $\frac{2}{3}$ Höhe enthalten. Eine einfachere Variante oder Vorstufe zu diesem Bau bietet die Kirche zu Münchsdorf; und auch auf den oben erwähnten älteren Zentralbau von Westerdorf (Abb. 74) kann hier zurückverwiesen werden; der Architekt der Kappeler Kirche stammte aus dem Westerdorf benachbarten Aibling und war möglicherweise selbst an diesem Bau beteiligt. Sehr ähnlich die Dreifaltigkeitskirche bei Kloster Lambach in Oberösterreich (1721/2 von Mich. Brunner). Schließlich entwarf der große Meister der nächsten Generation, Neumann, eine allerdings nicht zur Ausführung gelangte freie Weiterbildung der Planidee von Kappel für die Wallfahrtskirche zu Burgwindheim (Abb. bei Weigmann, a. a. O., 52).

Weiterhin ist zu nennen das 1696–97 durch einen sonst unbekannten italienischen Meister errichtete große Oktogon der Klosterkirche Muri in der Schweiz (Gysi a. a. O., Taf. 19–21), ein weiter Kuppelraum, der durch Halbrundfenster in den Kappen des Wölbungsanstiegs reichlich erhellt ist und nach allen Seiten sich in Nischen mit niedrigen Emporen erweitert. Wenn hier aber in der Proportionierung wie in der Umgliederung der ganzen Anlage vor allem die offene Weiträumigkeit und das flächenhaft Ruhige betont ist, so tritt in den bald danach entstandenen, unter sich nahe verwandten Kuppelbauten der Wallfahrtskirchen Freystadt (1700–08) von Gio. Antonio Viscardi und des Neumünster in Würzburg (1711 bis 13 von Jos. Greising; Abb. 100 und Kstd. Bayern II, 17, S. 94 ff.; ebd. III, 12, S. 287–88, 301), vielmehr der schwungvolle Raumanstieg in Verbindung mit straffer, kraftvoll rhythmisierter Umschließung des Raumes in Erscheinung (Raumverhältnisse in Freystadt $16,85 \times 28,70$ m; in Würzburg $16,85 \times$ ca. 32 m H.). Statt der ausdruckslos flachen und breiten, umgebrochenen Eckpilaster, die in Muri zwischen den Nischenbögen bis zum Gebälk aufsteigen, sind es in Freystadt gepaarte Dreiviertelsäulen mit kräftig ausladenden Gebälkstücken, die die hohen, in den Diagonalnischen stark gestelzten Bogen aufnehmen; über dem Gebälk eine Attika, und dann der steile Kuppelaufschwung, der mit aufrecht stehenden Fenstern durchbrochen ist. In Würzburg aber Pilasterbündel, energisch zusammengeballt, und über dem Kämpfergesims ein Kranz von Fenstern in tambourartigem Aufbau.

Eine ähnliche Raumanlage in kleinerem Maßstab, und darum nur wie ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken wirkend und mit ganz kurzen Kreuzarmen, ist die Kreuzkapelle in Gaibach (1697–98, vielleicht von Petrini, Abb. ebd. III, 8, S. 88–89), wo aber noch die achtseitig gebrochene Kuppelschale beibehalten ist, und die Eckengliederung in altertümlicher Härte befangen bleibt, während ein etwas späterer kleiner Bau Viscardis, die Dreifaltigkeitskirche in München (1711–14) — abgesehen von dem italienisch-frühbarocken Motiv der in Wandfurchen steckenden Dreiviertelsäulen der Ecken — eine schon geschmeidigere Leichtigkeit erlangt hat (ebd. I, 13, S. 966–67). Die vollerblühte, der nächstfolgenden Entwicklungsstufe voraus-eilende Eleganz bringt aber ein von 1725–30 entstandenes Frühwerk J. B. Neumanns, die Rotunde zu Holzkirchen (Abb. ebd. III, 7, S. 36–37). Der nach außen achteckige Bau formt sich innen zu einem Kreis (14 m Durchm. bei ca. 20,5 m H. des Kuppelscheitels) mit acht kompositen Dreiviertelsäulen, die

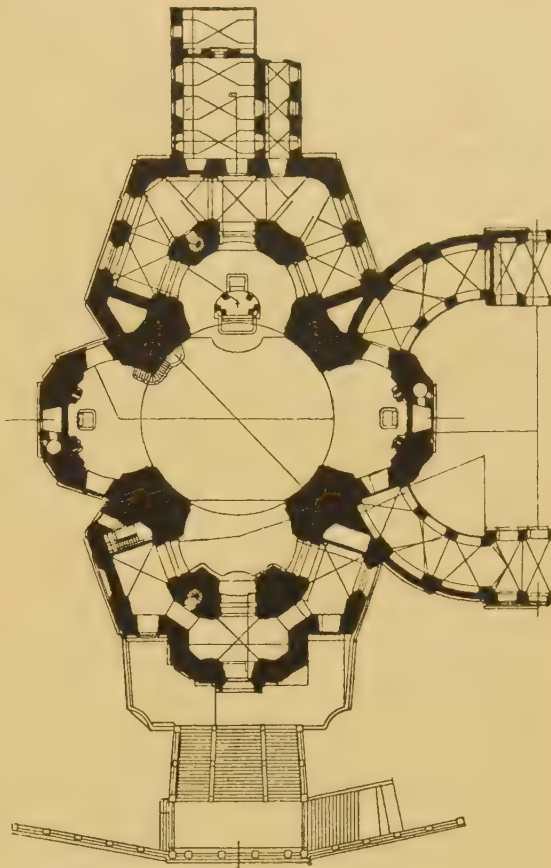
ringsum das Gebälk tragen. In den vertieften Interkolumnien abwechselnd Altäre und Fensternischen mit eingebauten Emporenbalconen; vier ovale Fenster in der leicht gestelzten Kuppelschale ergänzen die gleichmäßig reichliche Erhellung des Raumes.

Ungefähr gleichzeitig mit Viscardis Dreifaltigkeitskirche entstand 1712–19 die Kirche des Zwiefaltener Konvikts in Ehingen, als überraschende Zentralbauabzweigung aus der landesüblichen Vorarlberger Bauweise (vielleicht von Franz Beer; Abb. Kstd. Württ., O.-A. Ehingen, S. 27–29, Gurlitt 307). Das Planschema entspricht im großen ganzen dem der Salzburger Kollegienkirche (Abb. 86), bei völliger Umstimmung allerdings in den Charakter des weiträumig Hallenartigen. Breite, auch verhältnismäßig kürzere, gerade geschlossene Kreuzarme, über deren Tonnengewölbung sich die flache Vierungskuppel nur wenig emporhebt; schmalrechteckige Kapellen in den äußeren Kreuzecken, deren Bogeneingänge mit ihren Archivolten auf dem gemeinsamen Kämpfer der Schiffswölbung aufsitzen und in diese einschneiden.

Wie aber der Drang nach zentralisierter Raumkomposition auch aus einer zugrunde liegenden dreischiffigen Langhausanlage heraus sich durchsetzt, das zeigte schon, wie noch nachzutragen ist, das in einen mittelalterlichen Langhausbau hineinkomponierte Kuppeloktagon von Muri, und zeigt nun ferner, in freierer, gewandterer Form, die 1717–27 errichtete oberbayerische Pfarrkirche Murnau (Abb. 102). Hier ist durch schräge Überleitung von den mittleren Stützen des dreischiffigen Eingangsjochs hinüber zu den Außenmauern und dann wieder von da zum Choreingang, ein achtseitiger Bogenkranz auf Pfeilern, mit dreieckigen Kapellen in den abgeschrägten Ecken, in einen quadratischen Kirchenraum hineingebaut, auf dem die flachgewölbte Kuppelschale ruht.

Die großräumigste und schwungvollste Ausbildung aber einer solchen Oktogonalanlage findet sich in dem berühmten Schweizer Wallfahrtsort Maria-Einsiedeln, in der vordersten Partie der großen Stiftskirche (1721–25, Archit. Kaspar Moosbrugger und vermutlich auch Franz Beer, Abb. Gysi, Taf. 53–54, Gurlitt, S. 291, 293). Es galt hier für die alte Gnadenkapelle einen wirkungsvollen, dem übrigen Kirchenbau unmittelbar angegliederten Umfassungsraum zu schaffen, und so wurde um die in der Achse der bisherigen Kirche liegende Kapelle ein Achteck von rund 30 m Durchmesser durch acht hohe Eckpfeiler abgegrenzt; mit Hilfe zweier Mittelstützen und von diesen zu den Achteckpfeilern hinübergeschlagener Diagonalgurte — von 13 m Spannweite bei 20 m Scheitelhöhe — ergab sich die Überwölbung dieses weiten Raumes durch eine aus dreieckigen Abschnitten zusammengefügte Ringtonne. Der hohe Achteckraum öffnet sich nach drei Seiten mit malerisch reizvollen Durchblicken in Umgänge mit Emporen, während er mit seiner östlichen Seite in das Langhaus der Kirche ausmündet.

Die bis dahin überschaute Reihe süddeutsch-schweizerischer Zentralbauten unterscheidet sich von der parallelen österreichischen Gruppe im ganzen wohl vor allem dadurch, daß die im letzteren Gebiet fast überall anzutreffende Durchsetzung der Zentralanlagen mit longitudinalen Elementen hier beinahe gänzlich ausbleibt. Selbst die — schon durch die liturgischen Bedürfnisse besonders empfohlene — kreuzförmige Raumgruppierung mit verlängerter Hauptachse fanden wir nur in der Münchener Trinitatiskirche und in Ehingen. Und ebenso können auch von dem in Österreich so sehr beliebten Typus mit längselliptischem



99. Kiritein, Wallfahrtskirche (1710–35)
(Nach Prokop)



100. Freystadt, Wallfahrtskirche, 1700–08 von Viscardi
(s. S. 134) (Nach Kstd. Bayern)

Hauptraum aus der laufenden Entwicklungsperiode hier erst ganz vereinzelt Vertreter angeführt werden.

Zwei ländlich bescheidene Beispiele, Schönbrunn (B.-A. Dachau) und Vordergern bei Berchtesgaden (1709–10, Abb. Kstd. Bayern I, 1, S. 318; I, 3, S. 3025–26); und dann, als wesentlich bedeutendere Lösungen, die am Ausgang der Periode ungefähr gleichzeitig entstandenen Kirchen S. Anna auf dem Lehel in München (1727) und Steinhäusen bei Schussenried (1728–31). Doch müssen diese beiden, als schon völlig in die Stilphase des Rokoko überleitende Frühwerke zweier Hauptmeister der kommenden Generation — Joh. Mich. Fischer und Dom. Zimmermann — für die Darstellung des nächstfolgenden Entwicklungsabschnitts zurückgestellt werden.

Der Kirchenbau des Protestantismus hat, was Langhausanlagen betrifft, innerhalb unserer Periode nicht viel Bemerkenswertes aufzuweisen. Der freilich auch hier durchgreifende allgemeine Baueifer der Zeit begnügt sich allzuhäufig mit einfachen Zweckbauten von einer — man möchte fast glauben — gewollten Nüchternheit und winkligen Enge der Raumbildung: ein rechteckiger, flachgedeckter Saal, in den das notwendige Requisit der Predigtkirche, die Emporen, als hölzernes Gerüst hineingestellt

sind. Nur die überlegtere Gruppierung dieser Einbauten, oder eine irgendwie belebte und bereicherte Gestalt der äußeren Raumschale läßt in einzelnen Fällen eine wirklich architektonische Wirkung — die dann meist einem zentralen Zusammenschluß zuneigt — zustande kommen.

In der Andreaskirche zu Seesen (1695–1702, Abb. Kstd. Braunschweig V, 334–35) ist das Rechteck querschiffartig erweitert, und, der für Kanzel und Altar freigehaltenen Ostseite gegenüber, eine weit vortretende, auch in die Querarme eingreifende Emporenanlage eingebaut, so daß das Gesamtbild des Innern in zwei gegensätzlich sich entsprechende Hauptteile — ähnlich Bühne und Zuschauerraum eines Theaters — sich auseinanderlegt. Verwandt, in schlichterer Fassung die Innendisposition der stattlichen Dorfkirche von Gautzsch bei Leipzig (1717–18, Kstd. Sachsen XVI, 20). Zum gestreckten Achteck zentralisiert ist die hugenottische Oberneustädter Kirche in Kassel (1698–1700 von S. L. Du Ry) und die (neuerdings umgebaute) Kirche von Loschwitz bei Dresden (1705–08 von Georg Bähr, Kstd. Sachsen XXVI, 83–88); schließlich, mit geschmeidig elliptischer Ausrundung des Langhauses und flachem Spiegelgewölbe — wie in Kassel — S. Ägidien in Nürnberg (1711–18, Abb. bei Fritsch, K.-bau des Protestant., S. 86, Popp a. a. O., S. 47).

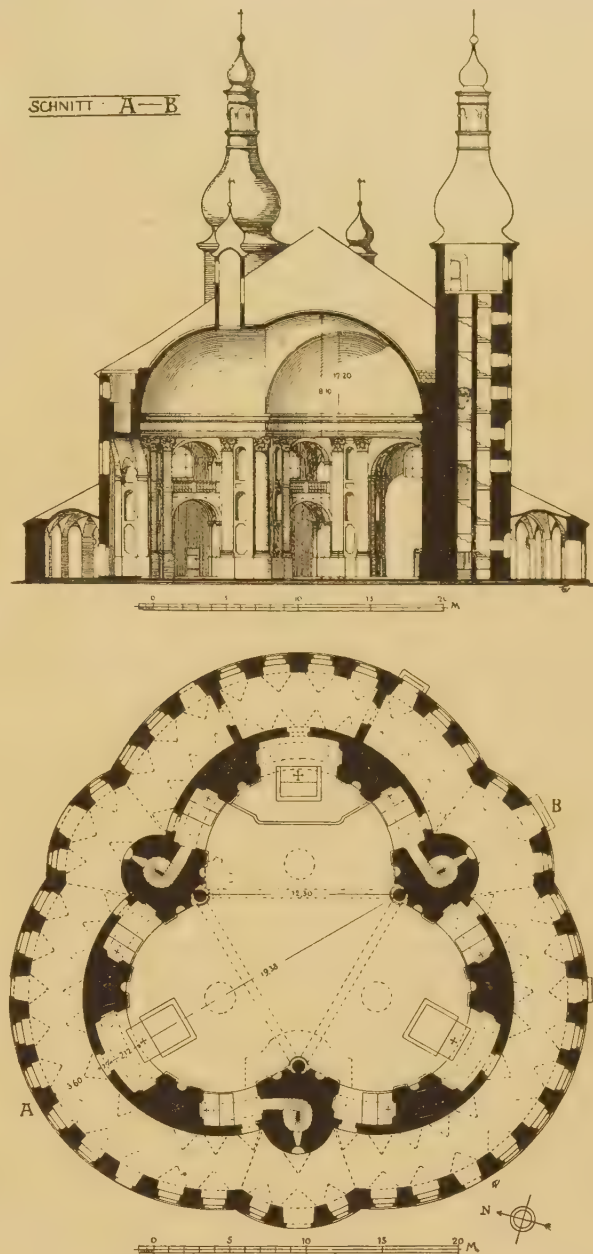
Der bei einschiffigen Saalkirchen stets vorhandenen Gefahr, daß der Emporeneinbau die freie Einheit des Raumkörpers störe, ist in Kassel durch deren niedrige, ursprünglich nur eingeschossige Anlage begegnet, in Nürnberg durch Weglassung der Stützen und balkonartiges Vorkragen der beiden Emporengeschosse, von denen das obere, weiter ausladende im Raumbild schon den Übergang zur Wölbungskurve vorbereitet.

In manchen andern Fällen aber hält man sich an die beiden in der frühbarocken Periode ausgebildeten Typen einer im Querschnitt dreigliedrigen Raumgruppierung des Langhauses (S. 91—93).

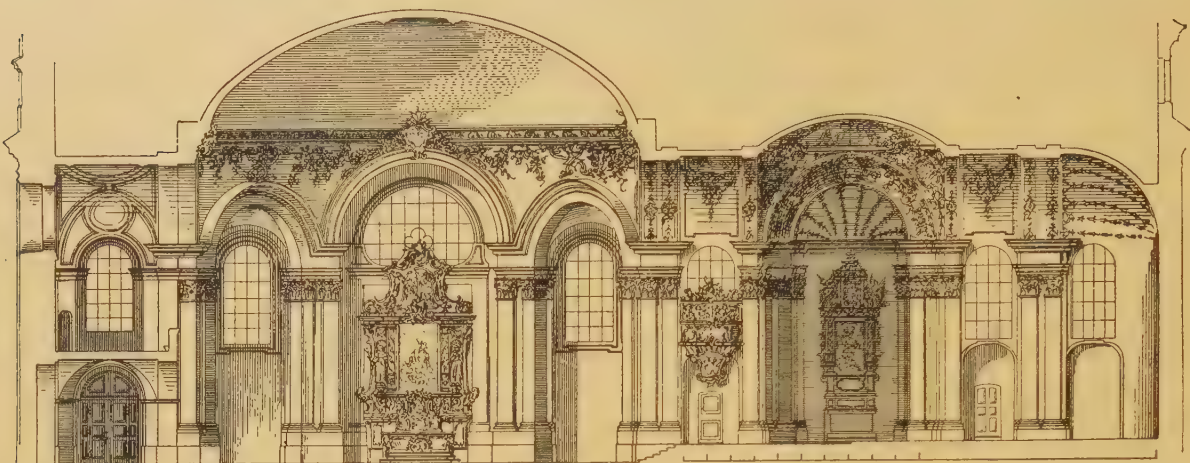
In Thüringen wiederholt Frankenhausen (1691—1700, Abb. Fritsch, S. 67) in massivem Steinwerk den dreigeschossig strenggegliederten Emporenaufbau des regionalen Musterstücks Marktsuhl; dasselbe in hölzerner Ausführung in Stepfershausen (1702, Kstd. S.-Meiningen I, 1, S. 502—03) und in Mihla bei Eisenach (1711), während in Sachsen das einheitliche Schema von Bertsdorf (Abb. 69, 70) in Eibau (1703), Hainewalde (1705 ff.), Niederoderwitz (1719) u. a. weiterbenutzt wird (Abb. Kstd. Sachsen XXXIV, 123; XXIX, 28—29; 123 und Taf.).

Neues versuchte der Braunschweiger Architekt Hermann Korb in der Wolfenbütteler Trinitatis (Garnison-)Kirche (1700 ff.) und in S. Nicolai in Braunschweig (1710): dort ein dreischiffiger Hallenbau, dessen Mittelraum, ein langgezogenes Achteck mit Spiegelgewölbe, von zehn mächtigen Säulen umstanden ist, an die sich ringsumlaufende Emporen anlehnen; dagegen S. Nikolai, mehr als Einschiffsraum wirkend, mit halbrundem Chorschluss; eine Ordnung gepaarte Pilaster ringsum, dazwischen Einblicke in die korridorartigen — später verbreiterten — Seitenschiffe und Emporlogen. Wohlgeformter, etwas herber Klassizismus in bescheidenster Ausführung. Verwandte Seitenstücke zur Wolfenbütteler Kirche in Zerbst (Schloßkirche, 1705—08, Anhalts Kstd., 428—29, Taf.) und in Finkenstein in Westpreußen (Kstd. Kreis Rosenberg, 149—50). Den vollendeten Abschluß nach dieser Richtung hin bezeichnet die schöne Heiligengeist-Kirche in Bern (1722 ff., Fritsch, Abb. 894/95), deren beiderseits halbrund geschlossenes säulenumstelltes Mittelschiff ein hohes Muldengewölbe trägt, während flachgedeckte Seitenschiffe mit einer Empore sich ringsherumlegen.

Als kleine Dreischiffanlagen von ziervoll frühlichem Reichtum der Durchführung erscheinen auch die Schloßkapellen in Eisenberg (S.-Altenburg, 1680 ff., von Joh. Mor. Richter) und in Koburg (1690, von Chr. Richter); die Abseiten zweigeschossig gegliedert mit freien Säulen, bzw. pilasterbesetzten Pfeilern, an den Schmalseiten Kanzelaltar und Fürstenloge als Sammelpunkte einer besonders prunkvollen Dekoration (Abb. bei Gurlitt 55, 57). Eine ähnliche Anlage im Schlosse Saalfeld von 1719 und, schon um 1700, im Berliner Schloß (Abb. im Hohenzollern-Jahrb. I, 163). Dagegen ist die Schloßkapelle in Köpenick (1682—85, von Nering, Abb. Denkmalpf. IX, 125) und ebenso Eosanders Kapelle im Charlottenburger Schloß (1701 ff., Abb. Gurlitt 407) ein einschiffig geschlossener Raum, dessen Wirkung durch die schlanke Höhe und den eleganten klassizistischen Dekor bestimmt wird. Endlich die Kapellen der Schlösser Grawenstein (Kstd. Schleswig-Holstein I,



101. Kappel, Wallfahrtskirche SS. Trinitatis, 1685—89
(Nach Kstd. Bayern)



102. Murnau, Pfarrkirche, 1717–27
(s. S. 135)

(Nach Kstd. Bayern)

29, 31–32) und Tiefenau (Kstd. Sachsen XXXVII, 424 ff.): geräumige, hohe Säle, in die ein eingeschossiger Emporenumgang auf Säulen eingestellt ist.

Die hauptsächliche Zweckbestimmung jedes evangelischen Kirchenbaus als eines Predigt-auditoriums mußte aber vor allem eine irgendwie zentralisierte Raumanlage empfehlen (vgl. S. 16–18). Als ausgesprochene Zentralbauten erscheinen demnach die meisten Denkmäler dieser wichtigsten Periode protestantischer Kirchenbaukunst. Dabei stellte nun die nahe-liegendste, überlieferungsgewohnte Form des griechischen Kreuzes (S. 90–91) zunächst immer wieder die Aufgabe, den meist nicht zu vermeidenden Emporeneinbau möglichst wenig störend unterzubringen, und in dem allseitig gleichentwickelten Raumgebilde den zugleich praktischsten und wirkungsvollsten Platz für Kanzel und Altar zu finden.

Ein Hauptwerk der ersten Zeit, Cornelis Ryckwaerts' Dreifaltigkeitskirche in Zerbst (1681–96; Kstd. Anhalt 448, Taf. 45–46), ferner die merkwürdige, posthum gotische Lutherkirche in Plauen (1693 ff. Abb. bei Fritsch 69) und die — der Kathrinenkirche in Stockholm nachgebildeten — schlesischen Gnadenkirchen in Hirschberg und Landeshut (1709 ff., 1715 ff., Abb. 109 und Fritsch 123, Konwiarz l. c. 140) setzen übereinstimmend die Kanzel vor einen Vierungspfeiler, den Altar in den östlichen Kreuzarm. In den Gnadenkirchen — wo die Vierung kuppelartig überhöht ist, und die äußern Kreuzecken, wie in Zerbst, durch angebaute Treppenhäuser und dergleichen zum Teil ausgefüllt werden — sind dreigeschossige Emporen rings-umgeführt, um nur vor dem Altarplatz auszusetzen. So ist auch in der Kreuzkirche in Eisenach verfahren (1692–93, Kstd. Thür. XXXIX, 257 ff.), die jedoch Kanzel und Altar in einheitlichem Aufbau vereinigt, überdies — dem Thüringer Langhaustypus von Marksuhl entsprechend — den freien Mittelraum innerhalb der Emporen basilikal überhöht. Das Ganze freilich in provinzieller Dürftigkeit der Ausführung. In der Schelfkirche, S. Nikolai, in Schwerin (1708–12) mit ihren tiefen, dreiseitig abgeschrägten Kreuzarmen, verlegte Chr. Sturm Kanzel und Altar mitten vor den Ostarm, der selbst, durch eine luftige zweigeschossige Säulenstellung von der Kirche abgetrennt, als Tauf- und Beichtraum dient; die Emporen der andern Kreuz-arme laufen in der Flucht der Vierungspfeiler (Abb. des später veränderten Innern bei Fritsch, S. 120). Die, bei strengster Regelmäßigkeit zugleich ungezwungenste Lösung findet gegen Ausgang der Periode Ph. Gerlach für die Berliner Jerusalemkirche (1726–28; Fritsch 125): Emporen in allen vier Kreuz-armen, Kanzel und Altar im Mittelraum. Damit und durch die — auch in Schwerin gegebene — organische Einfügung eingeschossiger Emporen in einen zweigeschossig gegliederten Innenaufbau, dessen in Emporen-höhe ansetzendes Obergeschoß wirksam dominiert, kommt nun erst auch die gesamte Raumgestalt der An-lage zur rechten Wirkung.

Solche einheitlich geschlossene Raumkomposition war aber, in reinster Ausbildung des Zentralbau-ideals nach innen wie nach außen bereits 1695 in Nerings Entwurf der Berliner Parochialkirche (Fritsch,

S. 71) vorgebildet. Die Ausführung erfolgte indessen zunächst nur in fragmentarischer und arg verstümmelter Form, und erst durch einen neuerlichen Umbau ist der ursprüngliche Plan, nach Nerings vermutlichen Intentionen, verwirklicht worden. An das Mittelquadrat mit seiner Kuppel lehnen sich die Kreuzarme als mächtige, mit Halbkuppeln überwölbte Halbkreisapsiden; und dieser edlen, schwungvollen Raumidee zuliebe — die nichts anderes ist als eine nordisch klassizistische Variante des Bramanteschen Grundplans der *Consolazione* in Todi — wurde auch, vielleicht schon im ursprünglichen Entwurf, auf jeglichen Emporeneinbau verzichtet (Monogr. von D. Joseph, 1894).

Von weiteren Möglichkeiten zentralisierter Raumanlage kennt diese Periode einmal die, wie das griechische Kreuz im wesentlichen achsengleiche, Polygonalform des zentralen Hauptraums. Daneben aber — und darin erst findet der Geist und Drang dieser Zeit den rechten Ausdruck — gewisse, freier bewegte Gruppierungen, die den oben erwähnten zentralisierenden Langhausbauten entgegenkommen: sei es, daß der Mittelraum eine longitudinale Streckung erfährt, oder aber, ein zur Aufnahme von Kanzel und Altar bestimmter, ausgesonderter Raumteil setzt sich dem als Gemeindehaus breit entfalteten, mit Emporen umzogenen Hauptraum in gegenseitigem Ineinander-Ausmünden entgegen. Dieser schon oben angetroffene, dem Theaterbau entsprechende Anlagetypus ist vornehmlich in Sachsen während der zweiten Hälfte der Periode gepflegt worden, um schließlich in der Dresdner Frauenkirche seine vollkommenste Ausprägung zu finden.

Beispiele polygonaler Zentralbauten: Karlsfeld, als erster ungefügter Versuch einer reinen Zentralanlage in Sachsen 1684–88 entstanden (Archit. der Tischler Georg Roth, Abb. Kstd. Sachsen VIII, 10 und Fritsch, S. 68), innerlich ein Quadrat von 12 m Seitenlänge mit wenig abgeschrägten Ecken, an denen zunächst balkonartige Viertelkreiseemporen vorspringen; zwei obere Emporengeschosse auf hohen Stützen an den Längsseiten, vor der Ostwand die Orgel und ein Kanzelaltar in einheitlichem Aufbau; der ganze Raum unter kuppelähnlich gebauchtem Zeltdach mit Mittelträger. Dann ausgesprochene Achteckbauten: in Mahlberg bei Karlsruhe (1686–89, Fritsch 68), in Waldülversheim (Rheinessen, 1722–23, Abb. Denkmalf., 1909, S. 12–13), in Roskow (1724, Abb. Kstd. Braunschweig II, 1, S. 217) mit flach-kuppeliger Überwölbung und ausspringenden Kreuzarmen, wie schon in dem älteren Kissenbrück (Abb. 68).

Die in der Neuen (Deutschen) Kirche auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin gegebene Sonderform eines fünfseitigen Mittelraums mit angelehnten Halbkreisapsiden ist offenbar eine um konstruktiver Vorteile willen vollzogene Abwandlung des Grundrisses der Parochialkirche (siehe oben), die deren ausführender Baumeister, Martin Grünberg, hier bei einer eigenen Schöpfung (1701–03) durchführen wollte. Auch dieser Bau hat erst in neuerer Zeit die ursprünglich geplante Gestalt erlangt (Abb. 104).

Beispiele längsgedehnter Zentralbauten (dazu vgl. S. 130/1): Die Johanniskirche in Dessau (1690–1702 von M. Grünberg; Abb. Fritsch 67) wirkt vorherrschend als Langhausanlage mit kreuzförmiger Quererweiterung — welchen Charakter die spätere Umgestaltung noch verstärkte —; dagegen ist 1707 ff. in Lissa die evangelische Kreuzkirche wirkungsvoll zentralisiert durch die, innerhalb rechteckigen Außenbaus, einen elliptisch geformten Mittelraum umschließenden Emporen (Abb. Kstd. Posen IV, 218), ebenso, ca. 1720–23, Waltershausen in Thüringen (Fritsch 136). Elliptische Gestalt hat auch im Äußern die Schloßkirche von Oranienbaum bei Dessau (1707–12). Schließlich zwei eigenartige Werke Herm. Korbs: das gestreckte Oktogon von Hehlen (1697–99), dessen leicht überhöhten Mittelraum zwei hölzerne Emporengeschosse mit gravitatisch klassischen Gliederungsformen umziehen (Abb. 103) und die Kirche in Salder (1713, Abb. Kstd. Braunschweig II, 366–67), kreuzförmig, mit merklich verlängertem, emporenhaltigem Hauptast; über der Vierung, wo der Herrschaftsloge gegenüber der Kanzelaltar seine zentrale Stellung hat, ein turmartiger, ins Achteck übergeführter Aufbau. Salder entspricht übrigens, vom Vierungsturm abgesehen, ziemlich genau einem der — erstmals 1711 erschienenen — Kirchenentwürfe Chr. Sturms (S. 121, Fritsch, Abb. 127 und unsere Abb. 90).

Von Sturm sind aber auch, gleichfalls schon in seiner ersten Publikation, einzelne Entwürfe im Theaterschema angegeben worden. Von ausgeführten Bauten dieses Typus nenne ich: Weilburg, Schloßkirche 1705–10 (Kstd. Reg.-Bez. Wiesbaden III, 8 und Taf.), ein Rechteckbau, dessen Kern ein quer-gestellter rechteckiger Saal mit Holzgewölbe bildet, diesem fügt sich in der Hauptachse, also in der Mitte seiner Breitseiten, je eine große Halbkreisnische an, für den Kanzelaltar einerseits, die Hofloge andererseits: beide flankiert von Oratorien und anderen Nebenräumen in zwei Geschossen. Deutlicher scheint dem

speziellen Anlagetypus dieser Art die Ordenskirche in Bayreuth-St. Georgen zuzustreben (1705–11; Fritsch, S. 117); der Emporeneinbau aber, der hier auch den kleinen Chorraum hinter dem Kanzelaltar ausfüllt, hebt den eigentlichen Sinn und Vorteil dieses Raumteils auf. Dessen zielbewußte Ausgestaltung und Ausnützung findet sich später (1726) in dem benachbarten Uffenheim (Grß. bei Hofmann I. c. 177) und dann wie schon gesagt, in einer Gruppe sächsischer Kirchenbauten, sämtlich Werken Georg Bährs, in deren Aufeinanderfolge wir die große Kompositionsidee der Dresdener Frauenkirche in stetig fortschreitendem Wachstum bis zur Reife verfolgen können.

Wenn Bährs Loschwitzer Kirche von 1705 ff. (siehe oben) diesen Gedanken durch die Gruppierung von Emporen und Kanzelaltar erst im Keime vorbereitet, so haben die untereinander nah verwandten Bauten in Schmiedeberg und Forchheim (1713–16, bzw. 1719–21; Abb. Fritsch, 124) bereits den ersten entscheidenden Schritt getan, durch die — freilich noch schüchterne — Aussonderung eines chorartigen Altarraums; dann aber erscheint Hohnstein bei Pirna (1725–26, Fritsch 88), wenigstens in der Grundrißbildung, schon als unmittelbare Vorstufe der Frauenkirche, für die selbst erste vorbereitende Entwürfe bis ins Jahr 1722 zurückführen (abgeb. Fritsch 133), während 1726–38 die Ausführung erfolgte (Abb. Fritsch, Gurlitt 83, 85, 87, Monogr. von Sponsel, 1893). Dem ungefähr quadratischen Kirchengebäude ist ein kreisrunder, von acht radial gestellten Pfeilern gestützter Kuppelraum eingeschrieben; in diesen mündet der tiefe Chorarm, der als „Abendmahlskirche“ abgetrennt, etwas erhöht liegt und in seiner Tiefe, über einer nochmals erhöhten Terrasse, den prächtigen Aufbau des Altars mit Bildaufsatz und Orgel enthält, während die Kanzel aus solcher tiefen Ausbuchtung hervorgeholt, neben dem Choreingang an einen Pfeiler geheftet ist. Zwischen den fast gotisch schlanken, geschmeidig frei geformten Pfeilern — deren Intervalle in den Hauptachsen, zur Andeutung der Kreuzform weiter gefaßt sind — bauen sich die Emporen in vier Geschossen auf, das unterste in logenartige Betstübchen aufgeteilt; ein fünftes Geschoß liegt in der Höhe der von weiten Öffnungen durchbrochenen Kuppelschale. Die so bis zum Äußersten gesteigerte Raumaussnützung — die Kirche bietet über 2500 Sitzplätze — sichert auch diesem Innenraum, bei aller Großzügigkeit der Gesamtdisposition, jenen Charakter der traulich abgeschlossenen, bürgerlich häuslichen Schlichtheit, die als eine besondere Eigentümlichkeit des evangelischen Kirchenbaus gelten und geschätzt werden darf.

Aus dem germanischen Norden kann als einziger bemerkenswerter Beitrag zu diesem Abschnitt die Erlöserkirche in Kopenhagen angeführt werden (1682–94 durch Lambr. v. Haven erbaut; Fritsch, Abb. 764–66): ein hallenartiger Zentralraum, aus der Durchdringung von griechischem Kreuz und Quadrat entstanden, wobei die inneren Kreuzecken als isolierte Mittelstützen des weiten quadratischen Hauptraums fungieren, von den Kreuzarmen der eine als Altarraum, die übrigen zur Aufnahme von Emporen eingerichtet sind. Weiträumigkeit und klare regelmäßige Gliederung des ganzen Raumgebildes treten also auch hier schon am Anfang der Periode als deren wesentliche Errungenschaften hervor.

Die Niederlande, die in den mittleren Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in ihrem protestantischen Nordteil, nicht minder wie in Belgien eine so reiche Blüte, auch der kirchlichen Baukunst, erlebt hatten, schalten in der laufenden Periode völlig aus. Dafür ist jetzt das Hauptzeitalter kirchlicher Bautätigkeit für England angebrochen. Nachdem hier die Zeit des Inigo Jones an kirchlichen Neubauten nichts als die kleine Kirche St. Paul in Coventgarden (1631–38) mit ihrer antikisierenden Tempelfront und dem schmucklosen Rechtecksaal im Innern hatte entstehen lassen (Fritsch, Abb. 922–23; ein etwas eleganter ausgestalteter Entwurf bei Blomfield I, 112), brachte der verheerende Brand von London, 1666 die Veranlassung, eine große Zahl städtischer Gemeindekirchen wie auch die mächtige Kathedrale St. Paul von Grund auf, ganz im Geiste und Geschmack der neuen Zeit zu errichten. Zugleich war aber auch der Meister erstanden, der für einen solchen Aufgabenkomplex — den größten und großzügigsten, der je einem Architekten zufiel, — das genügende Maß schöpferischer Begabung und Erfindungskraft aufzuwenden in der Lage war. Sir Christopher Wren zeichnete, abgesehen von den Plänen für St. Paul, an die hundert Entwürfe kleinerer Kirchen, von denen er auch in der Zeit von ca. 1670–1711 nicht weniger als 53 wirklich zur Ausführung bringen durfte. Der dabei vielfach gebotene Anschluß an vorhandene Mauerreste älterer Bauten, die Nötigung, ein manchmal recht unregelmäßig geformtes Bauareal möglichst vollständig auszunützen, führte Wren zu einer Mannigfaltigkeit von Grundrißformen, die

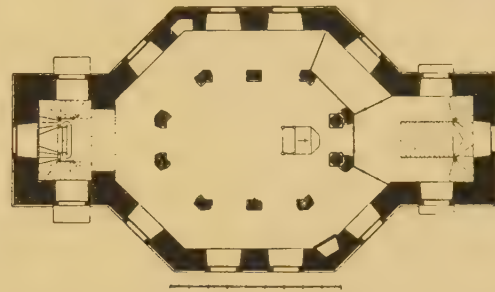
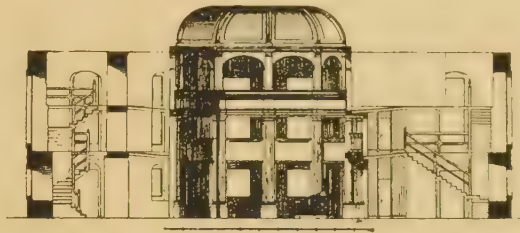
zum Teil sehr reizvolle, immer aber den praktischen Bedürfnissen einer Predigtkirche rein entsprechende Bildungen ergaben.

(Abb. bei Fritsch, S. 497 ff., Gurlitt, 343—46, Schleinitz, London, 159 ff.) Sowohl der landläufige Typus der dreischiffigen, mit Emporen ausgestatteten Langhauskirche — rechteckig wie S. Brides, S. James und andere oder mit rundbogig ausklingendem Chorschluß, wie S. Clement Danes 1682 — als auch die vielfachsten Möglichkeiten zentralisierter Raumanlage sind hier anzutreffen. So die Kirche S. Benets Fink (1676), ein gestrecktes Zehneck, dem ein kuppelüberwölbter, von Säulenarkaden abgestützter sechseckiger Mittelraum eingeschrieben ist; S. Antholins Church (1682), mit oktagonalem Kuppelraum und Emporenzugang. In S. Mary Abchurch, und ähnlich in Swithin Church (1679) ist dem quadratischen Raumanlagen durch Wandsäulen und verbindende Bogen der achtseitige Unterbau einer Kreiskuppel eingebaut. Ein solcher auf acht Säulen ruhender Kuppelraum bildet auch den Kern der meist gerühmten von Wrens Kleinkirchen, S. Stephen Walbrook (1672—78); hier ist er hineinkomponiert in ein größeres, durch Säulen fünfschiffig abgeteiltes Rechteck, dessen äußere schmale Schiffe flach gedeckt sind, während das Mittelschiff in Haupt- und Querachse mit einer Stichkappentonne in den entsprechenden Arkadenbogen des Kuppelzentrums ausmündet (Abb. siehe oben und Blomfield, S. 159).

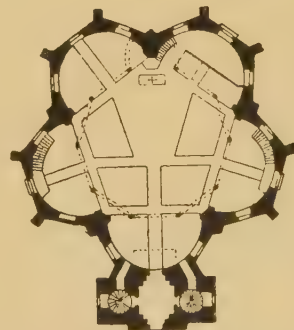
Der Charakter des klar Überlegten, Abgezirkelten, nicht selten auch etwas Nüchternen, der in der Gesamtdisposition dieser Raumgebilde sich ausspricht, beherrscht auch bis ins einzelne die Gliederung und Formenwahl. Die Emporenanlagen, soweit solche überhaupt vorkommen, bleiben — im Gegensatz zu der formlosen, aber behaglichen Winkligkeit, mit der dieses Element in deutschen Kirchen sich oft übermäßig vordrängt — hier stets nur eingeschossig und in klarer organischer Verknüpfung mit dem Stützensystem des Mittelschiffs. Reichliche, gleichmäßige Helligkeit, regelstrenge Klassizität der stets als Säulen gebildeten Stützen, der Bogenformen und des Gebälks, eine sehr maßvolle, und erst in der Bogen- und Gewölbezone einsetzende Dekoration: das sind die weiteren Merkmale dieser ganzen Bautengruppe, der gegenüber aber auch die von andern Meistern und anderwärts in England errichteten Kirchen dieses Entwicklungsabschnitts keine nennenswerten Sondereigenschaften hinzubringen.

Man vgl. etwa die S. Philippskirche in Birmingham (1710 von Th. Asher), Nich. Hawksmoors Londoner Kirchen S. Mary Woolnoth (1716—19), Christ Church in Spitalfields (1725—29), James Gibbs' S. Martins in the Fields, 1721—26 u. a. — Fritsch, Abb. 942—49; Vitruvius Brit. I, Taf. 8—11. Eine innerhalb der gewohnten Typen doch etwas freiere Geschmeidigkeit der Raumanlage, bei gleichzeitig gesteigerter Kraft und Fülle der Formgebung wird man allerdings als Entwicklungsergebnis der jüngeren — etwa seit 1715 entstandenen — Bauten anerkennen müssen.

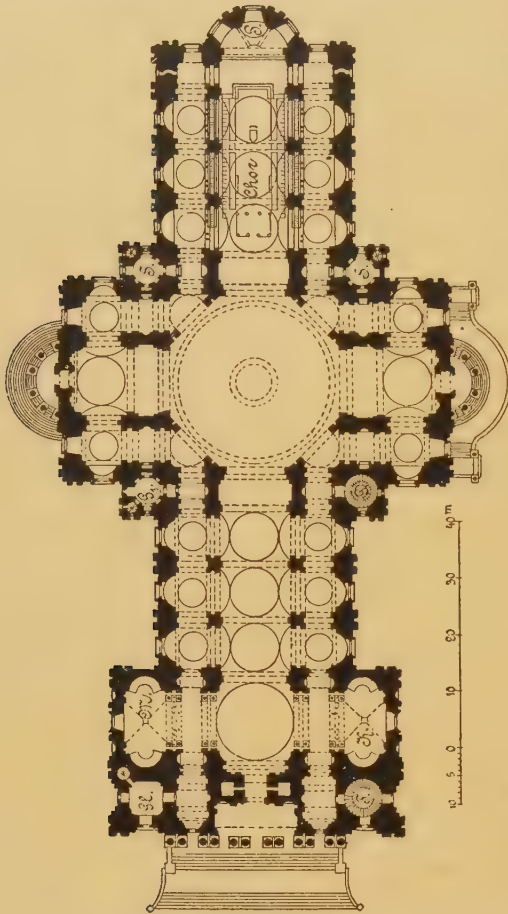
Nun aber zu Wrens Hauptwerk, der 1675—1710 errichteten S. Pauls-Kathedrale, mit der London den größten und kunstprächtigen Kirchenbau des Protestantismus besitzt. Ein Werk, das freilich nur insoweit dem Charakter und Bedürfnis des evangelischen Gottesdienstes entspricht, wie das überhaupt innerhalb der



103. Hehlen, Protestant. kirche, 1697—99 von H. Korb (s. S. 139) (Nach Kstld. Braunschweig)



104. Berlin, Neue Kirche 1701—03



105. London, St. Pauls-Kathedrale (1675–10)

haus wenigstens eine ästhetische Funktion gewonnen, während der in zentralisierendem Symmetriebestreiben zu derselben Länge und Gliederung ausgestaltete Chorarm, wie in katholischen Ordens- oder Kapitularkirchen, das prächtige Gestühl für die anglikanischen Kanoniker und an seinem Ende einen großen Altaraufbau beherbergt. Die 1675 im Entwurf festgestellte, 1710 vollendete Kirche hat erwähnenswerte zeitliche Parallelstücke in Deutschland nur unter katholischen Bauten, wie die Münchener Theatiner-, die Würzburger Stift-Haug-Kirche; eine in der Eindruckswirkung und den wirklichen Dimensionen wenigstens annäherungsweise vergleichbare Raumschöpfung hat aber auch hier erst der vollentwickelte Hochbarock, etwa in Weingarten (1715–22), gebracht.

Wir haben uns noch mit der Außengestaltung der Kirchen zu beschäftigen, und beginnen unsere Umschau, anknüpfend an den zuletzt behandelten Abschnitt der Innenanlagen, im Bereich der klassizistischen Kunstrichtung und an deren Hauptschauplatz in England. Es galt hier — und darin liegt die grundsätzliche Schwierigkeit — mit den Ausdrucksformen eines in katholischer Kirchlichkeit erwachsenen Stils, der italienischen Hochrenaissance, eine schickliche Umkleidung für Kultgebäude des Protestantismus zu finden. Nun war ja im Innenbau von den besonderen Formen des evangelischen Gottesdienstes aus die dienlichste Zweckform der Raumanlage entwickelt, und damit die erwünschte Selbständigkeit den katholischen Vorbildern gegenüber gewonnen worden. Ebenso vermied man in der äußeren Erscheinung, wie instinktiv, den dort gewohnten Charakter des feierlich Pathetischen

geforderten, möglichst repräsentativen Prachtgestalt der zur Ausführung genehmigten Anlage möglich war. Nachdem das erste, schon um 1670 ausgearbeitete Projekt eines reinen, reichgegliederten Zentralbaus (abgeb. Gurlitt, S. 337) abgelehnt war — gewiß nicht, wie behauptet wird, aus Abneigung der katholisierenden Hofpartei gegen eine solche, doch keineswegs „unkatholische“ Raumgestalt, sondern um den allgemeinen Anlagetypus des bisherigen Langhausbaus der Kathedrale festzuhalten — war es Wrens Ziel, den auch in den zweiten definitiven Bauentwurf übernommenen zentralen Kuppelraum so weit und dominierend als möglich zu bilden, ihn als das eigentliche Predigtauditorium tunlichst aus dem Bewegungszug der sich kreuzenden Schiffe auszusondern.

Im Schnittpunkt der durchweg dreischiffig angelegten Kreuzarme dehnt er sich, mit einem Durchmesser von 30 m (bei ca. 60 m Scheitelhöhe der inneren Kuppelschale) bis zur vollen Breite der Kreuzarme aus, deren Mittelschiffe sich nur wie hohe Eingangstore in den weiten, achteckigen Riesenraum öffnen, während hinter dessen Diagonalseiten die Seitenschiffe von Lang- und Querhaus in nischenförmigen Ausbuchtungen des Zentralraums sich begegnen und ausmünden. — Eine analoge Disposition also, wie im kleinen in S. Stephens Walbrook. — Die überaus schlanke Proportionierung des Langhauses mit seinen verhältnismäßig engen und niedrigen Seitenschiffen, tut ein übriges, um dem überwältigenden Eindruck des Mittelraums und seiner kosmisch weiten, wohligen Raumentfaltung durch Kontrastierung wirksam vorzuarbeiten. Damit ist denn auch für dieses Lang-

sowohl, wie die heitere festliche Pracht. Man fand, dem eigenen Gefühl folgend, die Möglichkeit, über Palladio hinaus zur gemessenen Formenstrenge der antiken Klassik selbst zurückzugreifen, oder aber nach der Richtung des Palaststils, also nach einer mehr profanen Eleganz abzuweichen. Vornehm, würdevoll, oder auch ein gewisses edelstrenges Wesen, das sind Ausdrucksnuancen, die der protestantische Geist in der Erscheinung seiner Kirchengebäude zulassen und ausgedrückt sehen mochte; und dafür boten sich allerdings im Klassizismus, weit eher als in der Sphäre des italienischen Barock, die angemessenen formalen Anregungen.

Eine allseitig durchgeführte äußere Gliederung des Baukörpers — wie z. B. in London an der St. Pauls-Kathedrale und an St. Mary le Strand — ist nicht oft zu finden; selbst ein breit entfalteter Fassadenprospekt ist nur in wenigen Fällen zustande gekommen. Dasjenige Motiv, auf das namentlich die in engen Straßen stehenden, teilweise fast ringsum eingebauten Londoner Kirchen die Wirkung nach außen hin vor

allem abstellen, ist der Glockenturm, der sich meist über der Eingangsseite des Kirchenkörpers aufbaut, in seinen frei emporstrebenden Obergeschossen und deren Bekrönung zu eleganter, immer neu variiertter Erscheinung gelangt. Dabei treten häufig, noch bis an den Ausgang des Jahrhunderts hin, direkt gotische Struktur- und Schmuckformen auf; in anderen zahlreichen Fällen aber eine ganz eigentümliche Vermischung des traditionellen, gotisch gegliederten Aufbaus mit dem Formenwesen des zeitüblichen Klassizismus.

Eine Auswahl solcher Türme s. bei Gurlitt 347/49 und besonders bei Schleinitz, London (Ber. Kststätten), S. 152—61, 172/7. Vgl. ebenda S. 156 und 191 die klassischen Tempelfassaden von St. Lawrence (1671/80 von Wren) und St. Martin in the Fields (1721/6 von Gibbs); ferner (bei Blomfield II, 209, 235 und Gurlitt 373) die Gliederung der Langseiten von All Saints, Oxford (um 1700) und St. Mary le Strand (1717). Der Entwicklungsverlauf, wie er in den genannten Paaren von Gegenständen sich zu erkennen gibt — in dessen Mitte etwa die St. Pauls-Kathedrale steht — führt, von einer gemessenen, ruhevollen Geschlossenheit, die nur im dekorativen Beiwerk aufgeheitert ist, zu einer durchgreifenden Auflockerung und Reliefsteigerung des ganzen Gebäudekörpers, wobei auf der einen Seite eine korrekt antikisierende Formenwahl, in anderen Fällen aber das Eindringen gewisser vollkommen barocker Derbheiten und Extravaganzen sich geltend macht. Letzteres zeigen mehrere der erwähnten Türme, das Portal von All Saints Oxford, Th. Ashers Philippuskirche in Birmingham (1710, Abb. Blomfield II, 215) und namentlich St. Mary Woolnoth in London von Hawksmoor, 1716 (Bll. f. Archit. u. Ksthandlw. 1912, Taf. 33/4).

Im protestantischen Norddeutschland ist das Gesamtbild ein wesentlich verschiedenes, und auch gegenüber den dortigen Verhältnissen in der vorangegangenen Zeit vielfach abweichend. Ein großer Monumentalbau, — der mit St. Paul wenigstens in Vergleich



106. London, St. Pauls-Kathedrale, Querschnitt
(Nach Fritsch)



107. Bern, Heiligengeist-Kirche, 1722/9 von Nik. Schildknecht

hätte gebracht werden können, ist wohl, für die neue Königsresidenz Berlin, von Schlüter entworfen worden; doch dieses Domprojekt, ein Zentralbau mit mächtiger Hauptkuppel und stolzem Fassadenprospekt im Charakter des italienischen Frühbarock, blieb auf dem Papier. (Abb. z. B. bei Pinder a. a. O., Erläut. S. 1.) Dasselbe gilt für die von Sturm entworfenen eleganten Fassadenbilder (s. Abb. 90). Der Klassizismus, der an den wirklich ausgeführten Bauten uns entgegentritt, begnügt sich in der Regel mit einer sehr schlichten, wenn nicht geradezu trockenen Formengebung. Auch reicher ausgestaltete Turmanlagen sind hier in dieser Periode nur äußerst selten (z. B. an der Parochial- und der Jerusalemkirche in Berlin, von Gerlach) zustande gekommen.

Für den Klassizismus reicheren Vortrags wüßte ich nur drei Beispiele anzuführen: Nerings Schloßkirche von Köpenick (1682/5), als Mittelpavillon aus der sonst schlichten, niedrigen Schloßfront stattlich herausgehoben; pilasterbesetztes Hauptgeschoß zwischen Sockelbau und Attika, über der eine Statuenbalustrade und die hohe Dachhaube (Abb. Denkmalpfl. 1907, S. 125); daneben als derbere, mehr provinzielle Verwandte, die Trinitatiskirche in Wolfenbüttel von H. Korb (1700/19; Kstd. Braunschweig, Taf. XIII). Endlich, weit abliegend, die Heiligengeist-Kirche in Bern (Abb. 107; 1722/29), ein Rechteckbau von ringsum einheitlicher, reicher Gliederung, deren formenfreudiger Italianismus durch den kleinen barocken Turm

auf dem Satteldach ins unverkennbar Schweizerische umgestimmt wird. (Archit. Nik. Schildknecht.)

Demgegenüber der ganz schlichte Klassizismus holländisch-französischer Herkunft, z. B. an den beiden Hugenottenkirchen in Kassel (1698 ff. von P. Du Ry; Abb. Gerland a. a. O., p. 8, 9) und Erlangen, an der Ordenskirche in Bayreuth-S. Georgen (1705/11 von Gedeler, Abb. Popp, S. 20), in Zerbst an der Kreuzkirche (Anhalts Kstd., Taf. 46), an der Gnadenkirche in Hirschberg (Abb. 109).

Die an den zwei letztgenannten Bauten, wie auch in Kassel und — in späterer eleganterer Fassung — in Waltershausen (1723, Abb. Fritsch S. 136) angebahnte Möglichkeit, aus der Raumform der Zentralanlage eine im Gesamtumriß ausdrucksvolle Erscheinung des Äußeren abzuleiten, ist völlig zielbewußt schon von Nering in seinem, leider nur halb verwirklichten Plan der Berliner Parochialkirche verfolgt werden (Abb. Fritsch 71), um sodann in Bährs Frauenkirche zu Dresden, sowohl in der Außengliederung der ganzen Baumasse, wie in ihrer — freilich erst 1743 abgeschlossenen — Kuppelbekrönung, eine absolut vollkommene Verkörperung zu finden.

In den süddeutschen Enklaven des evangelischen Bekenntnisses wirkt die überstrahlende Nachbarschaft der katholischen Bauten vielfach fühlbar auf den protestantischen Kirchenbau ein. Vgl. besonders S. Aegidien in Nürnberg (Abb. 89), wo aus dem wichtigen dorischen Aufbau die fröhliche Kraft und Eleganz der echt fränkisch-barocken Türme sich erhebt, und Frisonis Stadtkirche in Ludwigsburg (1718/26), die als breitgelagerte, kräftig gestaffelte, nach oben gleichfalls in schwungvoller Zierlust aufblühende Komposition die einheitlich quadratische Platzanlage, mit den niedrigen Arkadenhäusern ringsum, machtvoll beherrscht.

Die üppig sprossende Saat katholischer Kirchenbautätigkeit, die während der Jahrzehnte des Hochbarock zur Reife gelangte, läßt im süddeutschen Kunstgebiet, — das wir zunächst für sich allein überblicken — etwa Folgendes an allgemeinen Stilmerkmalen und Entwicklungserscheinungen erkennen: bis gegen Ausgang des Jahrhunderts das vielfache Nachwirken und nur allmähliche Zurückweichen der frühbarocken Härte, Schwere und Massigkeit



Pommersfelden, Schloß Weißenstein (1711—18), Treppenhaus
(Archit. Maximilian von Welsch)
(Phot. Hepple, Bamberg)

von Aufbau und Gliederungen — wobei nur in einzelnen Fällen, wie an der Jesuitenkirche S. Martin in Bamberg (Taf. IV), eine reicher bewegte, rhythmisch reizvoll verschränkte Gruppierung der Motive, freilich in noch durchweg schweren Formen, erwirkt ist. — Dann aber, seit 1700 etwa, eine rasch zunehmende und umsichgreifende Lockerung und Verfeinerung des ganzen Organismus, eine zartere Abstufung der Ausdrucksmittel, wodurch auch erst das Anschwellen zu kraftvoll gesteigerten Hauptakzenten möglich wird. Überhaupt planmäßige Ökonomie und Konzentration der Wirkungselemente, kräftig sprechender Zusammenschluß der einzelnen Motive, anstatt des bisherigen vielteilig gleichtonigen Nebeneinander. So auch im Relief der Fassadengliederung eine wirksame Verstärkung, die sich gleichfalls durch Zusammenschluß und muskulös gedrungene Verstärkung der Mittelglieder in Erscheinung setzt. Vor allem aber tritt jetzt

immer mehr die Vorstellung einer feinen, körperhaften Beweglichkeit, einer gleichsam lebendigen Aktivität in der Steinmasse der baulichen Gebilde in Erscheinung. Und zwar geschieht dies zunächst und unter den Händen derber organisierter Meister, wie etwa Viscardi, schon durch die demonstrative Plastik, die büschelweise Anhäufung der Gliederungen, die wie ein ruckweises, schwer arbeitendes Vor und Zurück sich darstellt; dann aber, mit stärkerer Suggestionskraft, in der — durch den italienischen Hochbarock schon seit längerem vorgebildeten — räumlichen Kurvenschwingung der ganzen Fassadenwand oder deren mittlerer Hauptpartie. Der hauptsächliche Aufwand ist natürlich immer der einen Schau- und Eingangsseite des Kirchenbaus gewidmet; doch bleiben — im Gegensatz zu Italien — auch die andern Seiten selten ohne regelmäßig durchgeführte Gliederung von Pilastern, Gebälk und schöngeformten Fenstern.

Wir verfolgen die Entwicklung der Fassadenkomposition in den beiden ungefähr gleichstarken Hauptkategorien der turmlosen und der von zwei Türmen begleiteten Fassaden. Und zwar seien als Beispiele



108. Hirschberg, Gnadenkirche, 1709
 (N. Photogr. Ges., Steglitz)



109. Bamberg, St. Michael, 1700, von L. Dientzenhofer (n. Popp)



110. Abteikirche Fürstenfeld

(n. Karlinger)



111. Prag, St. Johann-Nepomuk am Felsen, 1730

(Phot. Dr. Stoedtner)

der ersteren Gattung in chronologischer Folge angeführt: die aus den 1680er Jahren datierenden Jesuitenkirchen in Solothurn und Freiburg i. B. (Braun l. c. II, Taf. 9 und Abb. 23), die (jetzt protestant.) Pfarrkirche in Kitzingen, ein formenreiches Spätwerk Petrinis um 1690 (Abb. Kstd. Bayern III, 2 S. 41) und damit, alle Leistungen dieser frühen Periode weit überflügelnd, der schon erwähnte Dientzenhoferbau von S. Martin in Bamberg (Taf. IV). Weiterhin Viscardis Fassaden in Fürstenfeld und an der Münchener Dreifaltigkeitskirche (erstere nach Vs. fünfzehn Jahre älterem Entwurf erst 1717ff. ausgef.; Abb. 110, letztere 1711/4, Abb. Gurlitt 159). Die hier bereits vollzogene Durchbrechung der planen Wandfläche durch energischen, dreiseitig abgeschrägten Vorbau der Mittelpartie wiederholt sich in geschmeidigeren Formen an der Würzburger Peterskirche, einer dreigeschossig reichgegliederten Komposition Greising's von 1717, und vor allem an Pezanis kühngeschweifter Neumünster-Fassade (Abb. 13), schließlich, 1725, in Ochsenhausen (Abb. Kstd. Württb. Donaukr. I, 37), während in der gleichen Zeit die flache Stirnwand der Jesuitenkirche in Ellwangen durch starke Kontrastierung von Untergeschoß und Obergeschoß und dessen breite, seitlich überquellende Voluten, die Erfürter Karthaus aber (s. Popp., S. 13) durch blühende Üppigkeit des Dekors den gesteigerten Ausdruck des letzten Spätbarock kundgibt.

Die Entwicklungsreihe der von Türmen flankierten Fassaden beginnt mit einem Vorarlberger Bau, der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg (1682, Kick und Pfeiffer, Taf. 1) und läßt sich sodann namentlich in der Schule der Dientzenhofer weiterverfolgen: Waldsassen (1685, Kstd. Bay. II, Taf. VIII) ist schon eine unmittelbare, aber noch fast rein frühbarocke Vorstufe zu den Bamberger Kirchen S. Martin und S. Michael (Taf. IV, Abb. 109), und selbst das reifste, am feinsten durchorganisierte Werk der Familie, der Dom von Fulda (1704/12, Pinder p. 34), bewahrt noch gewisse Grundmotive der älteren Komposition, wie die Attika zwischen den beiden Geschossen und den in sie übergreifenden breiten Segmentgiebel des Portals. Überaus aufschlußreich aber, gerade innerhalb der allgemeinen Gleichartigkeit, die Beobachtung der verschiedentlichen Abweichungen und Umstimmungen, die das Fassadenbild Joh. Leonh. Dientzenhofers in der Richtung der o. skizzierten Entwicklungstendenz über die Arbeit des Vaters hinauswachsen lassen. Alsdann aber beginnt auch bei dieser Fassadengattung das konvexe Vortreiben der Fassadenmitte, so schon in Banz (1710/18, Abb. Pinder 38), in besonders schwungvoll-mächtiger Weise aber in den gleichzeitig (in den 1720er Jahren) entstandenen Fassaden von Weingarten und Einsiedeln (Abb. 118 und Popp. 11, 24), für die vielleicht das Vorbild von Fischers Salzburger Kollegienkirche

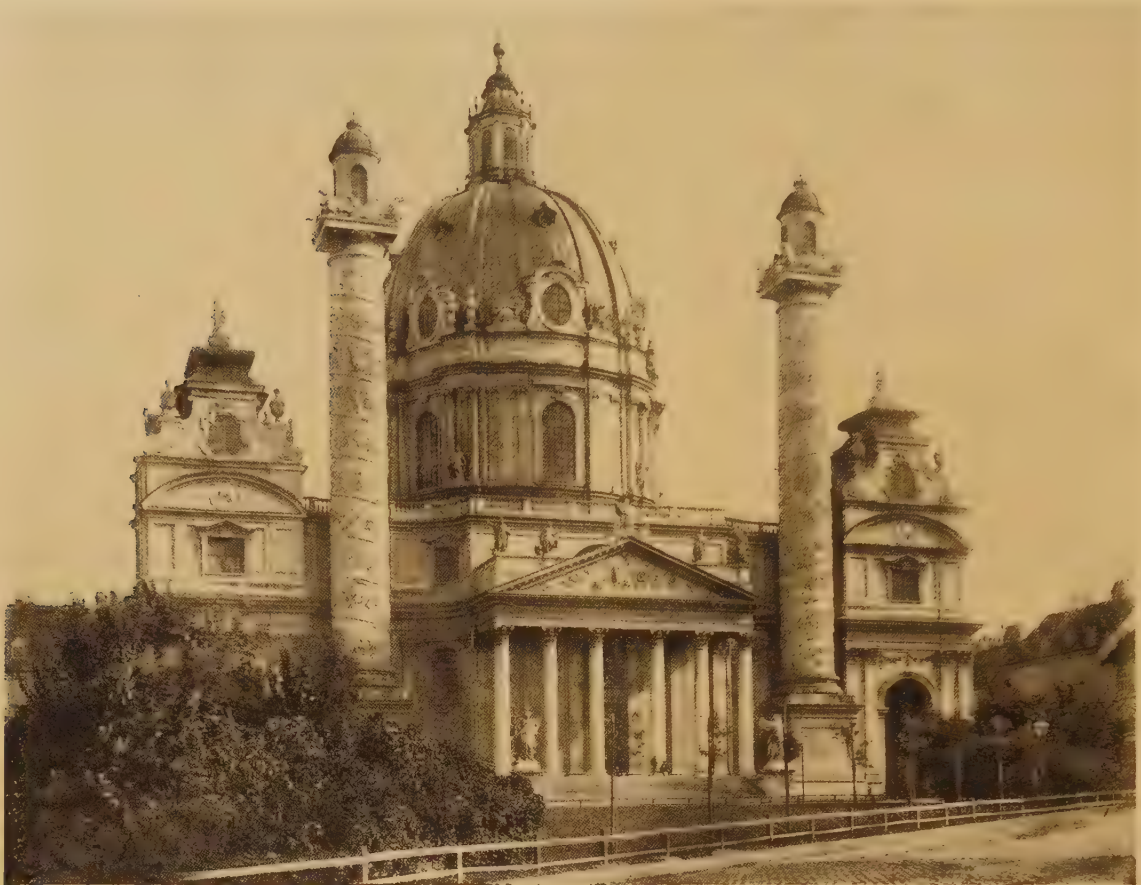


112. Salzburg, Kajetanerkirche, 1685 ff., von Gasp. Zuccalli (s. S. 146)

(Phot. Wlha)

maßgebend wurde (Abb. 38). Eine wörtliche Kopie dieser letzteren gab — worauf mich Pinder freundlichst hinweist — Chr. Vogt in seinem (unausgeführten) Entwurf für Ottobeuren, 1718 (Abb. Münch. Jahrb. 1913, 47). Nur erwähnt sei nebenbei der in Franken beliebte Typus bescheidener Landkirchen mit einem aus der Mitte der Fassade leicht vortretenden Turm; so Friesenhausen (1713/15 viell. von Greising), Steinbach (1724) und Wiesenheid (von B. Neumann; Abb. Kstd. Bayern III, 5 Taf. 5; III 9, S. 131; III 8, S. 275).

Im Kreise der österreichisch-ostdeutschen Kirchen sind vor allem entscheidend die Arbeiten Fischers von Erlach. Schon sein erster Salzburger Bau, die Dreifaltigkeitskirche (1694ff.) tritt zu den keine zehn Jahre älteren Fassaden Zuccallis am selben Ort (Kajetaner- und S. Erhardskirche) in den eindrucksvollsten Gegensatz. Dort (Abb. 112) noch die ungewandte, schwerfällige Komposition der frühbarocken Entwicklungsstufe, hier (Abb. 12), im rhythmisch belebten und geklärten Aufbau der Geschosse und der kühngeschwungenen Einbuchtung des Mittelteils zwischen den aus der Gebäudeflucht vortretenden Türmen (vgl. S. Agnese in Rom), die reife, alle Ausdrucksmittel plastisch-räumlicher Art frei beherrschende Gestaltungskraft des Hochbarock. Dieselben Wirkungselemente, in gesteigerter Fassung und nur fast allzu gedrängtem Ineingreifen an der Fassade der Kollegienkirche: eine nach der Breite fünfteilig gegliederte Baumasse — wie ganz ähnlich, aber in primitiver Form, S. Erhard sie vorgebildet hatte — mit machtvoll vorgebauchtem, überragendem Mittelteil — dabei, im Gegensatz zu Zuccallis Bau, die organisch sichere Handhabung der Kolossalordnung besonders bemerkenswert — das Ganze in riesenhaften Dimensionen, mit fast erdrückender Gewalt in den schmalen Marktplatz



113. Wien, S. Karl Borromäus. 1716—37, von J. B. Fischer von Erlach

(Phot. Wiha)

sich vorschleibend (Abb. 88). Endlich die dritte, letzte Fassadenschöpfung Fischers, S. Karl Borromäus in Wien (Abb. 112), als breitgedehnte, gelockerte Gruppenkomposition mehr auf dekorative Umrißwirkung und in allen Einzelheiten auf eine heiter prächtige Gesamterscheinung hin angelegt. Die definitive Fertigstellung des Entwurfes erfolgte wohl erst in den 1720er Jahren, wo der leidenschaftliche Bewegungsdrang des Hochbarock sich bereits zu beruhigen anfangt.

Dazwischen gruppieren sich nun, mit vielfachen Anklängen an diese Hauptwerke, Fischers kleinere Salzburger Fassaden (s. Oest. Ksttop. IX, Fig. 292, 309), die Piaristenkirche Maria - Treu in Wien (Abb. 87) und, ihr verwandt in der Schlankheit der Proportionen wie der leichten, weichen Wellenbewegung, die den ganzen Aufbau sowie die einzelnen Gliederungsformen in zugleich linearem und räumlich-plastischem Sinn durchdringt, Prandauers Melker Fassade (1702ff.; Abb. ebenda III, 234/235). Tief eingebuchtet zwischen den allein die Straße berührenden Außenpilastern die schmale Front der Carmeliterkirche in St. Pölten. Ein noch freier geschwungenes Seitenstück zu der Salzburger Dreifaltigkeitskirche war die uns nur in Kleiners Stich überlieferte ehemalige Dorotheenkirche in Wien (1704/05 von Math. Steinle). Ferner S. Peter ebenda (1705ff.) und deren späteres Nachbild, die Laurentiuskirche in Gabel (Abb. bei Prokop. I. c. IX, 1012/13): zentralisierte Gruppenkompositionen von zierlich bewegtem Reichtum der Gliederungen und des Aufbaus. Ein ruhelos wogendes Auf und Nieder, Vorwärts und Einwärts, ganz ähnlich Borrominos Paradestück S. Carlo alle quattro fontane, ist des jüngeren Dientzenhofer Fassade von S. Nikolaus der Prager Kleinseite (1706ff., Abb. Pinder 35); ähnlich aber zu stürmischer Erregtheit aufgepeitscht, das Fassadenbild der schlesischen Zisterzienserkirche Grüssau, die mit zwei phantastisch behelmten Türmen höchst schwungvoll ausklingt

(1728/35; Abb. Popp 14). Endlich aus derselben Spätzeit St. Johann Nepomuk am Felsen (Abb. 111) in Prag und die Fassade der Klosterkirche Wahlstatt bei Breslau (Abb. Konwiarz 128/129). Eingebettet in eine weich ausgekehrte, tiefe Einbuchtung in der Mitte des langgestreckten Konventbaues, — also die Übertragung des räumlich bewegten Fassadenmotivs mit konkaver Mittelpartie in einen größeren Zusammenhang — verweist diese letztere Komposition zugleich auf die auch sonst unter den erwähnten Beispielen (s. Abb. 8 und 118) vielfach anzutreffende, organisch wirksame Einfügung der ausdrucksvollen Kirchenfront in die absichtlich schlicht gehaltene Fassadenflucht einer regelmäßigen gruppierten Gesamtanlage.

Der Wohnbau.

a) Die Bauwerke nach ihrer allgemeinen Anlageform.

Zunächst, um das zur Reife drängende hochbarocke Kompositionsgefühl in seinen freiesten und eindrucklichsten Äußerungen zu erfassen, eine Übersicht über die Plangestaltung der großen Schloßbauten und Klosteranlagen, wie solche namentlich im süddeutschen Kunstgebiet in örtlich wie zeitlich dichtgedrängter Folge sich aneinanderreihen.

Bis gegen 1700 begegnen hier vielfach, vereinzelt auch noch späterhin, die in der frühbarocken Zeit vorherrschenden Anlagetypen und Gestaltungsformen (vgl. o. S. 73). So der nach älteren französischen Vorbildern schon in Aschaffenburg, später in Sternberg u. a. O. aufgetretene Typus eines burgartig geschlossenen Flügelvierecks mit Ecktürmen und Mittelhof, und die aus drei Flügeln gebildete Trikliniumanlage.

Zur ersten Gattung gehört Schloß Marquardsburg (Seehof) bei Bamberg, 1688—97, von Petrini (Abb. Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfam. (S. XI). Ebenso, jedoch ohne die altmodischen Türme, und in engem Anschluß an Berninis Louvreprojekt, gestaltete Zuccalli um 1695 ff. seine letzten Entwürfe für Schleißheim (Paulus, Zuccalli, Abb. 74). Auch in Gabrielis Ansbacher Residenzschloß (1713 ff.) umschließen hohe Flügeltrakte den annähernd quadratischen Hof; mit Erdgeschoßarkaden wie in Seehof (Gurlitt Abb. 48). Als achteckiges turmloses Polygon mit konzentrischem Hof erscheint Schloß Sünching (nach 1700; Abb. Kstd. Bayern II/21, p. 169).

Die schwere Dreiflügelanlage von Schloß Raudnitz (s. Taf. V) übernahm deren Erbauer Porta für ein späteres, gleichfalls Lobkowitzsches Schloß, Neustadt a. d. Waldnaab, von dem allerdings nur ein Flügel zur Ausführung gelangte (1688/97; Abb. Kstd. Bayern II, 9, p. 91). Demselben Typus folgt noch Joh. Dientzenhofer im Kernbau des Fuldaer Schlosses (1707/13), während sein Bruder Joh. Leonhard bei der 1695 ff. errichteten Neuen Residenz in Bamberg, den Terrainverhältnissen folgend, langgestreckte Flügeltrakte lose aneinanderfügte und nach vorn mit einem turmartigen Pavillon abschloß (Abb. Weigmann, I. c. 88, 148, Taf. 9).

Aber die noch durchaus frühbarocke Schwerflüssigkeit der erwähnten Bauten erscheint etwa seit der Jahrhundertwende, und dann bald allgemein überwunden und verdrängt durch weicher belebte Gruppenkompositionen von einer freieren, mehr geschmeidigen und verfeinerten Durchgliederung.

So schon seit 1697 bei dem für Markgraf Ludwig von Baden, den Türken- und Franzosenbesieger, in dessen neugegründeter Residenz Rastatt errichteten Schloß, wo Dom. Egidio Rossi etwas wie eine freie, italianisierte Nachbildung von Versailles entstehen ließ. Ein riesiger Ehrenhof (90 × 76 m) öffnet sich, in wirkungsvoll erhöhter Lage, gegen die Stadt (aus der, wie in Versailles, drei diametral zusammenlaufende Straßenzüge gegen ihn ausmünden). Seitlich anstoßende Flügeltrakte lassen, wieder Versailles entsprechend die Gartenfront des Schlosses zu mächtiger Länge (230 m) sich dehnen (Abb. Repertor. 1917, p. 195 ff.). Vgl. Rossis gleichzeitiges Projekt für die freilich nur in einem kleinen Teilstück zur Ausführung gelangte „Karlsburg“ in Durlach (Abb. ebda. und Rott, Kst. u. Kstler. am Baden-Durlacher Hofe 149). Dann die im späteren Ausbau pomphaft entfaltete Anlage Karlsruhe (1715/19, s. u. S. 201). Ihr aber gehen voraus die beiden großen Unternehmungen Max Emanuels von Bayern, Schleißheim und Nymphenburg.



114. Ludwigsburg, altes Corps de Logis, Ordensbau und Kavalierflügel (1704—1715 von Nette und Frisoni)
(s. u. und S. 176) (n. Popp)

In Schleißheim sollte schon nach Zuccallis vorbereitenden Plänen das vierflügelige Corps de Logis durch verschiedene, weitausgreifende Annexe seine achsialen Ausstrahlungen entsenden und so zu einem vielgliedrigen, ausdrucksreichen Organismus sich entfalten. Ausgeführt wurde indessen in der ersten Bauperiode (1701/04) nur der östliche (Garten-)Flügel des großen Quadrats mit den ihn verlängernden Flügelgalerien und Endpavillons (zu denen vielleicht Schloß Rijswijk, der Tagungsort des bekannten Friedens von 1697, Anregung geboten hatte). Der schließliche Ausbau durch Effner, 1718ff. ließ dann die schon veraltete Idee des geschlossenen Quadrats fallen und gestaltete den im Rohbau vorhandenen Ostflügel mit seinen Verlängerungen, unter nachdrücklicher Unterstreichung seines longitudinalen Ausdrucks (Gesamtlänge 335 m), zum alleinherrschenden Hauptbau (vgl. Paulus, Zuccalli, Abb. 74, 82, 86/87). In Nymphenburg aber fügte an den ursprünglich isolierten klobigen Palazzo Barellis zunächst schon Viscardi (1702/04) die mit durchsichtigen Arkaden angeknüpften, symmetrisch nach vorn abgetreppten Flügelgebäude. Und nach demselben System einer nach der Stadtseite wie gegen die Gärten stufenförmig vorwärts- und zugleich auseinander tretenden Gesamtanlage vollzog Effner, nach Max Emanuels Rückkehr aus dem Exil (1714) den weiteren Ausbau (Abb. 7), dessen langsame Durchführung sich bis in die 1740er Jahre hinzog. Der über eine Frontbreite von nicht weniger als 600 m sich erstreckende Bautenkomplex erhielt dann um die Mitte des Jahrhunderts durch das weite, vorgelagerte Rondell mit seinen Kavalierhäusern den letzten Abschluß.

Die allgemeinen Kompositionsmotive, die in Schleißheim und Nymphenburg zugrunde liegen, finden sich auch in dem württembergischen Versailles, in Ludwigsburg wieder, so wie dessen Ausgestaltung in der ersten Bauperiode (1704 bis um 1720) unter Nette und Frisoni sich vollzogen hatte: die ausgesprochene Breitendehnung der Gartenfront durch Flügelgalerien mit Pavillons, andererseits der den Zugang von der Stadt auffangende Ehrenhof mit stufenweise sich verengernden Seitenflügeln, die hier auch untereinander, wie mit dem Corps de Logis, durch dünne Gelenke verknüpft sind.

Abb. 114, Gurlitt 165, Schmohl-Stähelin Taf. 1, 4. Als langgestreckter Einflügelbau mit großem Saalrondell in der Mitte, wird durch M. v. Welsch 1711/21 Schloß Biebrich ausgebaut, in Verbindung zweier älterer, auf einer Rheinterasse einander korrespondierender Pavillons, die nun die Eckknäufel der neuen Gebäudeflucht abgaben (Abb. Kstd. RB. Wiesbaden V, 209ff.). Das ehem. herzogliche Residenzschloß in Zweibrücken (1720/25) bildet mit seiner mächtigen zweigeschossigen Fassadenfront (84 m) den Abschluß eines weiten, von symmetrischen Gebäudegruppen umrahmten Platzes (Abb. Kstd. Pfalz II, 110). Ebenso Erlangen

(s. Deckers Darstellung, Fürstl. Baumstr. II), wo nach den Gärten zu, durch Viertelreiskolonnaden lose angeknüpfte, niedrige Quergebäude (Orangerie und Kapelle) sich symmetrisch verschieben.

Endlich einige großförmige Neubearbeitungen der Trakliniananlage, die als solche auch von den Theoretikern Sturm und Decker für ihre idealen Schloßentwürfe gewählt wurde.

Schloß Gaibach, d. h. dessen 1696/98 durch J. L. Dientzenhofer besorgter Ausbau (s. Weigmann I. c. p. 113, Taf. 13), besonders aber das Fürstbischöflich Bambergische (noch bis heute im Schönbornschen Erbbesitz gebliebene) Schloß Weissenstein bei Pommersfelden (1711/18



115. Ludwigsburg, Favorite, 1718, von Frisoni
(s. S. 152)

(n. Schmöhl)

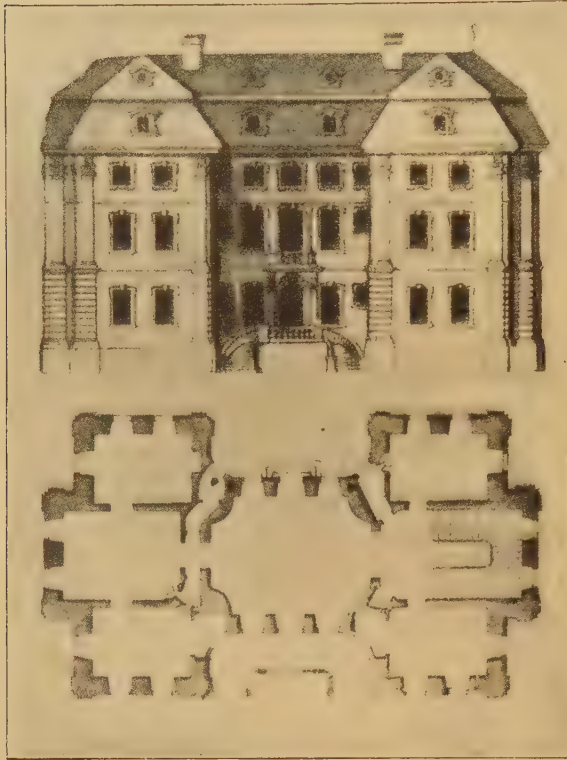
durch Welsch und Joh. Dientzenhofer erbaut; Abb. Weigmann I. c., p. 152, Taf. 17, Pinder 65) und Schloß Kleinheubach a. Main, 1723ff. von La Fosse (Abb. Kstd. Bayern III, 18, p. 157ff. und Taf.)

Weite, breitrechteckige Proportionierung des Ehrenhofes, im Verein mit kräftig durchgreifender Artikulation durch Eckpavillons und stark entwickeltes Mittelrisalit des Hauptflügels — beide auch kraft ihrer überragenden Höhe gegen die Rücklagen hervorgehoben — lassen jedenfalls die beiden letzten Bauten als durchaus hochbarocke Abwandlungen des ererbten frühbarocken Planschemas in Erscheinung treten.

Die vollkommenste Erfüllung aber aller Träume des ins Hochbarocke gesteigerten Baugesistes brachten die 1720er Jahre in den drei großen Residenzschlössern Würzburg, Bruchsal und Mannheim.

Würzburg, nach Neumanns nur in den Innendispositionen noch nachträglich modifizierten Plänen, 1722/44 erbaut, ist als Gesamtanlage eine riesige querechteckige Baumasse (167×92 m), deren eine, der Stadt zugewendete, einen weiten Platz beherrschende Breitseite in der Mitte mit einem tiefen Ehrenhof sich öffnet, den ehemals eine vorgeschweifte Gitteranlage zierlich umzäunte. Die entgegengesetzte Gartenfront entrollt sich, wie gewöhnlich, in einer ununterbrochen langgedehnten Fassadenflucht, die hier auch nur durch zurückhaltende Eckrisalite und einen kräftig vorgebauten, die Dachlinie überragenden Mittelpavillon gegliedert ist. Analoge Gliederung haben die Schmalseiten des Rechtecks, hinter deren Flügeltrakten je zwei geräumige Binnenhöfe eingesprengt sind (Abb. Gurl. 341; Pinder 72/73; Kstd. Bayern III, 12, p. 423ff.). Völlig anders das gleichzeitig mit Würzburg aus dem Boden gewachsene Bruchsal. Dort eine geschlossene, wiewohl elastisch belebte Massigkeit, pomphafter Höhenentfaltung der Fassaden, die deren Längsdehnung die Wage hält, ein ausgesprochen palastartiger, fürstlicher Gesamtcharakter. Hier dagegen, in der einem kleinen Landstädtchen angefügten neuen Residenz des Speyerer Bischofs, scheint alles in durchaus ländlich heiterer Behaglichkeit sich auszubreiten. Aber der lockere Komplex meist eher niedrig und schlicht gehaltener Gebäulichkeiten offenbart sich dem in seinen Bereich Eintretenden alsobald als eine vollkommen organische, rhythmisch reich belebte Gesamtkomposition, deren einzelne Glieder längs zweier sich kreuzender Hauptachsen in vielfältig reizvollen Wechselbeziehungen angeordnet sind (s. Abb. 7a). Die Hauptteile der Anlage wurden im Rohbau 1720/26 nach Entwürfen Welschs und Ritters zu Gruenstein durch Joh. Seiz und Rohrer ausgeführt. 1729 übernahm Neumann die Bauleitung; Einzelausbau bis in die 1750er Jahre (s. d. große Monogr. von Hirsch, u. Kstd. Baden IX, 110ff.).

In Mannheim endlich entstand 1720/29 (fortgeführt 1749/60), durch Froimont, Hauberat u. a., als pomphafter Abschluß- und Sammelpunkt einer ganzen darauf hin orientierten Stadtanlage, das kurpfälzische Residenzschloß mit



116. Schloß Steinbach, 1724, von B. Neumann
(n. Kstd. Bayern)

Ebrach zugehörige Stiftshof in Burgwindheim mit der fast spielerisch wirkenden dreifachen Abtreppung der Querflügel (1720ff., Abb. bei Weigmann, p. 80 u. Taf. 7) und das ganz ähnlich gestaltete Schloß in Steinbach (1724, Abb. 116 und Kstd. Bayern III, 9, p. 135 mit Taf. XII). Dazu, als gleichzeitige graziöse Variante, die von Neumann für den nämlichen Bauherrn, den Fürstbischof Christoph Franz, vor den Toren Würzburgs erbaute Villa, das sogen. Huttenschlößchen, wo aus rechteckigem Kern nach der Straße zu ein kräftiges Mittelrisalit, auf der Gartenseite aber zwei zierlich abgetreppte Eckpavillons sich ablösen (Abb. ebda. III, 12, p. 612). Vgl. hierzu, als unmittelbare Vorstufe, wenn nicht gar als direkte Anregung, Frisonis Favorite bei Ludwigsburg (1718, Abb. 115 und Kstd. Württ. I, 331/33) und andererseits das erste Auftreten des „Dreieck“ motifs der Grundrißgruppierung in der Badenburg Jos. Effners im Nymphenburger Park (1718, s. Hauttmann a. a. O, Taf. VII), deren Erscheinung aber, durch strafferen Zusammenhalt des Ganzen und die echt französische anmutvolle Strenge der Formengebung merklich abweicht von der ihrer deutschen Verwandten.

All dem gegenüber ein Bau wie Schloß Schönbach (1703ff., Abb. Kstd. Bayern II, 21, p. 149), der als hochgeführte kompakte Rechteckmasse von elf zu sieben Fensterachsen noch einmal, zu eindrucklicher Vergleichung, die ganze Schwerflüssigkeit frühbarocker Komposition zu spüren gibt.

Der solchem gebundenen Wesen sonst schon um die Wende des Jhdts. völlig entwachsene Zeitstil offenbart sich dann aber besonders glücklich in der Plandisposition fürstlicher Villen und Lusthäuser, die inmitten der großen Parkanlagen als architektonische Akzente und „Points de vue“ eingefügt wurden. Zugleich zu dem praktischen Zweck, den Bewohnern der feierlich zeremoniellen Stadtschlösser Räumlichkeiten zu kurzem, zwanglosem Landaufenthalt, für besondere gesellige Anlässe, Gartenfeste usw. darzubieten. Meistens gruppieren sich hier um ein zentrales Hauptgebäude zwei oder mehrere Nebenvillons — als Kavalierhäuser oder für wirtschaftliche Zwecke dienend — zu einem sozusagen bühnenartigen Prospekt, oder aber in konzentrischem, kreisförmigem Zusammenschluß.

seinem weiten Ehrenhof und den seitlich anstoßenden ausgedehnten Flügelbauten, hinter denen Binnenhöfe liegen, eine vor allem durch die ungeheuren Abmessungen höchst eindrucksvolle Anlage (Abb. Popp. 98).

Das immer mehr sich durchsetzende Bedürfnis nach einer aufgelockerten und dabei rhythmisch belebten Gruppierung der Bau-masse wirkt aber auch auf die Schloßbauten kleineren Formates ein; Trikliniumanlage mit mehr oder minder stark akzentuierten Eck- und Mittelknäufen oder eine H-förmige, schließlich auch eine dem gleichschenkligen Dreieck sich einpassende Plangestaltung werden hier die bevorzugten Typen.

Erwähnenswerte Beispiele der ersteren Gattung in Gereuth und Heilgersdorf (1706/14; Abb. Kstd. Bayern III, 15, p. 103; 110/11), aus den 1720er Jahren in Oberschwappach und Burgpreppach (Abb. ebda. III, 4, p. 127/128; 5, p. 39). In Hammelburg (1725/27; ebda. III, 14, p. 79, 84) schließen sich an den durch überhöhte Risalite ausgezeichneten Hauptbau drei schlichtere Flügeltrakte an, die einen querrechteckigen Hof umschließen. Das gleichzeitige Schloß Sulzheim, ehem. Amtshof von Kloster Ebrach (Abb. ebda. III, 8, p. 218/219), leitet dann zu dem H-förmigen Grundplan über, den namentlich zwei Neumannsche Bauten vertreten: der gleichfalls

Zuccallis Anlage von Lustheim, im Ausblick der Schleißheimer Gärten (1682ff.), vertritt als dreigliedrige Gruppe — deren seitliche Pavillons ursprünglich durch Stallungen und Orangeriegebäude im Halbzirkel verbunden werden sollten — den ersteren Typus (s. Paulus, I. c. Abb. 56/57); ebenso in engerer Zusammenfassung der Dreiergruppe auf einer Terrassenbühne, das Lustschloß S. Georgen bei Bayreuth in seiner ursprünglichen, 1701/03 durchgeführten Anlage (Abb. bei Hofmann, Bayreuth und s. Kstd. 31). Solche Gruppierung auf einen bühnenartigen Prospekt hin bringt in weitestgehender Form die Mainzer „Favorite“, 1700/10 erbaut, nur in Kleiners Stichen erhalten, — wo je drei Pavillons in kulissenartig konvergierender Anordnung beiderseits eines Wasserbassins den Blick auf den breiten Hauptbau der Orangerie hinleiten (Abb. bei Pinder, I. c. Erläut. S. XIII und Weigmann, Taf. 12). Das Ganze übrigens eine freie Nachbildung von Marly.

Kreisförmige Disposition der Nebengebäude um einen zentralen Hauptbau, auf den hin in den Achsen Zufahrtswege einmünden, zeigte in der originalen Gesamtanlage Frisonis die Ludwigsburger Favorite (s. Frisonis Kstichwerk); dann die noch heute größtenteils erhaltene Eremitage Waghäusel bei Bruchsal (1724/29, Kstd. Baden IX, 2, S. 336ff., Monogr. von Tillesen). (Ebenso später Clemenswerth bei Münster s. u.)

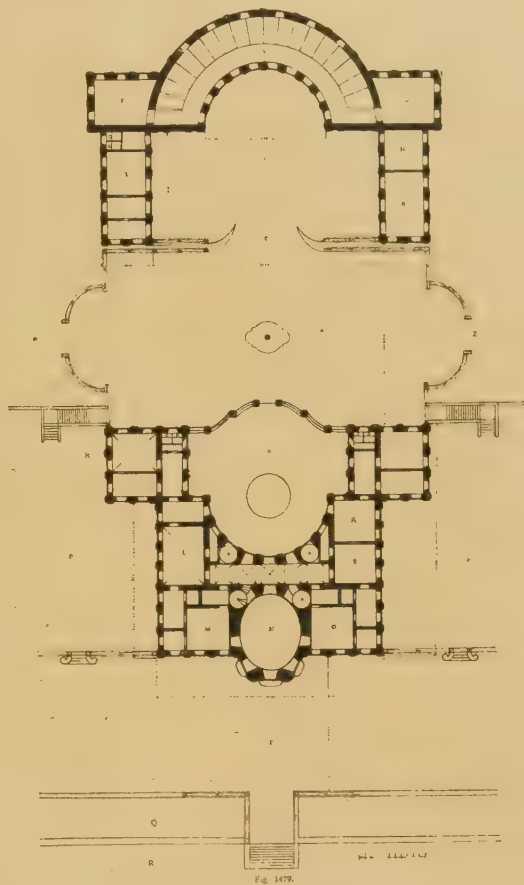
Der zentralen Stellung innerhalb der konzentrisch orientierten Gesamtanlage entspricht die Gestaltung des Hauptbaus: bei der Favorite ein in die Querachse gestelltes dreigeschossiges Rechteck als Kern, von vier Ecktürmchen lustig überragt; unten stoßen an allen vier Ecken schlanke Pavillons vor, dazwischen Freitreppen und Podeste in prächtig dekorativem Schwung. In Waghäusel aber ein sechzehneckiger Kernbau mit kreuzförmigen Pavillonaussprüngen in den Hauptachsen.

Kreuzförmigen Grundplan mit achteckigem Kern haben auch — inmitten eines zierlich geschweiften Rondells geschnittener Hecken — die Pagodenburg im Nymphenburger Park (1716, v. Houtmann a. a. O., Taf. VI) und ein gleichnamiger Zierbau der Rastatter Residenzgärten.

All solche freier belebte Zusammensetzung und Artikulation eines Baukörpers hat aber die Hochbarockzeit erst in ihrem letzten Drittel erreicht; die oben erwähnten früheren Bauten begnügten sich bestenfalls mit einer eckigen Einziehung oder Überhöhung des Mittelteils der im ganzen in geschlossener rechteckiger Blockform beharrenden Gebäude.

Nochmals eine Gattung für sich repräsentieren gewisse ausgesprochen ländliche Villen oder Jagdschlösser fürstlicher Herren, wo außer dem hier meist schlicht gehaltenen Herrenhaus ein vierteiliger Komplex von Nebengebäuden für Gefolge, Dienerschaft und Jagdpersonal, für Pferde, Ökonomie u. dgl. erforderlich waren.

Namhaftere Beispiele dieser Art, wie das Baden-Durlachsche Scheibenhart bei Ettlingen, 1699ff. von Rossi (Abb. Repert. 1917, S. 207ff.), Fürstenried bei München, 1715/17 von Effner (s. Houtmann, Taf. IX) und die vor 1720 entstandenen, unter sich nahe verwandten Jagdschlösser Uhlstadt und Jägersburg bei Forchheim (Abb. Weigmann, S. 183) zeigen übereinstimmend das Herrenhaus als hinteren Abschluß eines weiten Wirtschaftshofes, um den sich in rhythmisch wohlgeordneter Gruppierung die Nebengebäude verteilen. Man vgl. auch die Anordnung dieser Dependancen bei Waghäusel, und — als großzügige Steigerung dieses ländlichen Anlagetypus für die Bedürfnisse einer ständigen Residenz — Bruchsal.



117. Schloß Buchlowitz (Mähren), 1698/ 1700, von B. Fontana
s. S. 155. (vgl. Abb. 136). (n. Prokop)



118. Maria-Einsiedeln, 1704—18, von Franz Bähr und Caspar Moosbrugger (Phot. Osthaus)

an Größe und Reichtum der Anlage, L. von Hildebrandts Belvedere für den Prinzen Eugen (1714 der untere, 1721/23 der auf der Höhe gelegene Hauptpalast, Pinder 16/18, Gurlitt 230). Auch Hildebrandts Mirabellschloß in Salzburg (1721/27) besteht im Grunde aus zwei derartigen großen Flügeltrakten, die in dominierender Ausgestaltung einander parallel gegenüberliegen und durch Verbindungsflügel zu einer rechteckigen Gesamtanlage mit Binnenhof sich zusammenfügen. (Abb. 125 u. Öst. Ksttop. XIII, 160ff.; Ztschr. f. Gesch. d. Arch. II, 99). Als zierlicheres Seitenstück zum Schwarzenbergpalais erscheint Villa Merschein in Graz. (Ohmann II Taf. 171).

Die beiden ersterwähnten Bauten zeigen übrigens — außer der sonst allein mitwirkenden gärtnerischen Umrahmung — auch eine wohlgefügte Begleitung architektonischer Seitenglieder: Palais Liechtenstein hat einen mit Stallgebäuden im Halbkreis umrahmten Vorhof, terrassenumbaute Seitenhöfe, sowie den überaus zierlichen, luftigen Kasinobau Fischers von Erlach im Ausblick der Gärten. (Abb. 85). Besonders wirkungsvoll in ihrer Disposition sind aber beim Schwarzenberg-Palais die mit Kurvengliedern und Eckpavillons durchsetzten Wirtschaftsfügel, die den weiten Vorplatz und dessen Überleitung in die Gärten symmetrisch umfassen.

An Beispielen des erwähnten Einflügeltypus seien aus dem weiteren Österreich und seinen nordöstlichen Nachbargebieten noch angeführt: Palais Krasinski in Warschau 1688/94 von Bellotti und Tyllmans (s. Lauterbach, Warschau Abb. 49), ferner die schlesischen Schlösser Groß-Peterwitz, 1693ff. und Gröditzberg, ca. 1720 (Abb. bei Schultze-Naumburg, Das Schloß S. 45, 118/119); und diesen die geschlossene Rechteckform bewahrenden Bauten gegenüber das Hospital von Bad Kukul (Böhmen; 1700ff., Monogr. von Pazaurek) sowie die Schlösser Teinitz und Trpist, 1720, bzw. 1729, beide mit stark vorgebautem, einen ovalen Saal — in Kukul die Kirche — bergendem Mittelrisalit (Abb. Kstd. Böhmen VII, 234, XXX 328/29). Dagegen das Jesuitenkonvikt, jetzt Universität in Breslau (1728ff. Gurlitt, Fig. 49), ein langgestreckter Flügelbau längs der Oder, dem rückwärts, einer schräg anlaufenden Strasse folgend, die Kirche sich anfügt).

Daneben findet sich aber in dieser östlichen Zone unseres Kunstgebietes auch die hufeisen-

Die Schlösser und freistehenden Palastbauten im österreichischen Kunstgebiet bevorzugen im allgemeinen eine einfachere, mehr geschlossene Grundrißgestalt; es ist der stärkere italienische, statt — wie in Deutschland — französische Einfluß, der hier offenbar mitspricht. Eine reiche, hochragende Fassadenfront von bedeutender Längendehnung ist das vor allem Erstrebte, und demgemäß wird der Einflügelbau — mit wirksam betonter Mittelpartie und Eckverstärkungen — der am meisten verwendete Anlagentypus. Dabei versteht es sich von selbst, daß dieser Typus im Verlauf der Periode von einer zunächst sehr kompakten und schlichten Gestalt zu einer mehr und mehr frei bewegten, in Umriß und Einzelgliederung reicher abgestuften Erscheinung sich abwandelt.

Ihn vertreten z. B. alle die stolzen Sommerpaläste, wie sie die hohen Adelsgeschlechter in den Gartenvorstädten Wiens sich anlegten: Also Palais Liechtenstein in der Rossau (1697ff. von Dom. Martinelli, Abb. 85, Niemann I. c. XIII), dann Fischers Palais Schwarzenberg (1706/14; Pinder, Taf. 9, Niemann, Lief. 1), Trautson (Ungar. Garde) und Rofrano-Auersperg (beide um 1720/30); endlich, alle anderen übertreffend

förmig oder sonstwie tiefer gegliederte Anlage, wenigstens in einzelnen, weit zerstreuten, jedoch keineswegs unbedeutenden Beispielen seit dem ersten Anfang der Periode vertreten.

Joh. Sobieskis königlicher Landsitz Wilanow („Villa nova“) bei Warschau steht zeitlich an der Spitze dieser Gruppe (1678/1700): ein rechteckiges Corps de logis mit turmhähnlichen Eckvorlagen und zwischenliegenden Terrassen an beiden Hauptseiten; damit durch dünne Galerien nachträglich verbunden, die beiden Wirtschaftsflügel eines weiten Vorhofs. Das Ganze eine dekorativ prächtige, wiewohl etwas oberflächliche Architektur von ausgesprochenem Villencharakter. (Abb. Gurlitt 181; Lauterbach, Warschau S. 67/70). Repräsentativer, geschlossener, Schloß Troja bei Prag (1683/95), mit nur kurzen, stumpfen Umbiegungen der 70 m langen Front, die überdies aufgesetzte Ecktürmchen — ähnlich wie in Wilanow — und ein breites hochgestaltetes Mittelteil besitzt, zu dessen oberem,



119. Kloster Ebrach (O.-Franken), 1698 ff. und 1716, v. L. Dientzenhofer und B. Neumann (s. S. 156)

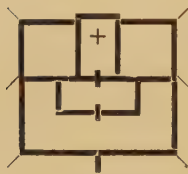
großem Saalinnern ein reichgeschweiffter Freitreppenvorbau emporführt (Abb. Kstd. Böhmen XV, 332/8, Neuwirth, Prag 113). Dann aber, die bedeutsamste, großzügigste Komposition dieses ganzen Kunstkreises: Schloß Schönbrunn, so wie es ca. 1695 bis 1700 nach Fischers zweitem, definitivem Projekt begonnen und unter Bewahrung von dessen Hauptlinien 1744ff. zu Ende geführt wurde. Ein ausgedehnter, von Stallungen und Wagenremisen umsäumter Hof legt sich als tiefes, vorn ausgerundetes Rechteck dem Hauptbau vor, in dessen Gebäudemasse in der Mitte, durch je zwei kräftige Stufeneinsprünge von beiden Seiten, eine Art Ehrenhof eingebaut ist, während die Seitenteile je einen Binnenhof in sich schließen, und die langgestreckte Gartenfront nur durch mäßige Risalite an Ecken und Mitte belebt wird. Wie ein ferner Nachklang der in Deutschland so vielfach variierten Versailler Dispositionen ist es, was auch hier die Gesamtidee beherrscht, — die übrigens, in allen Hauptzügen übereinstimmend, nur in etwas mehr geklärt und gedrungenerer Durchbildung in Würzburg wiederkehrt. — Übrigens war in Schönbrunn ursprünglich — ebenso wie in Troja und vor dem Saalbau des mähr. Schlosses Frain — eine große weitausgeschweifte Freitreppenanlage zum Obergeschoß in der Mitte des Ehrenhofs vorgesehen, die dem veränderten Geschmack der Vollendungsperiode zum Opfer fiel (Abb. Öst. Kstd. II, 105ff.).

Hinweisen möchte ich sodann auf die besonders originelle und elegante Plananlage des kleinen Schlosses Buchlowitz in Mähren (Abb. 117 und 136). Die um 1698/1700, wahrscheinlich durch Bald. Fontana errichteten Gebäulichkeiten sind auf leicht ansteigendem Terrain so gruppiert, daß das Herrenhaus vom Garten her in zwei, nach der Anfahrtseite aber nur in einem Geschoß zu ebener Erde sich aufbaut; hier ist ein halbkreisförmig geschlossener Ehrenhof eingetieft, dem in korrespondierender Halbkreisordnung die wiederum etwas höher gelegene Gebäudegruppe der Stallungen gegenüberliegt. Trikliniumanlagen großen Maßstabes sind die mährischen Schlösser Eisgrub, um 1700, und Jarmeritz, ca. 1720/30 (Abb. Prokop 1116, 1194). Zum Schluß erwähne ich die kleine, graziöse Komposition des Schloßchens Liblitz (1699; Kstd. Böhmen VI, 91/2), wo an einen hochragenden, über ovalem Grundriß errichteten Mittelpavillon, mit Arkadenvorlagen im Erdgeschoß, kurze, beiderseits vorspringende Flügel sich anfügen, die an den Querfronten ihrerseits halbkreisförmige Einbuchtungen ent-

halten. Das Entwicklungsziel der Periode, einen Baukörper mit möglichst suggestiver plastischer Ausdruckskraft allseitig zu durchdringen, hat in der reich belebten Erscheinung dieses kleinen Werkes eine — trotz gewisser Härten und Provinzialismen — recht beachtenswerte Verkörperung gefunden. Die vollkommen ausge-reifte Fassung brachten später die Neumannschen Bauten in Burgwindheim und Steinbach s. o. S. 152.

Hier seien noch einige Bemerkungen eingeschaltet über die den großen Schloßanlagen gattungsmäßig verwandten monumentalen Klosterbauten, — bevor wir den bis jetzt überblickten süddeutsch-österreichischen Gebieten den Rücken kehren und in das letzte, vorwiegend protestantische Drittel der germanischen Ländergruppe eintreten.

Die hier vorliegende Aufgabe, einen Kirchenbau mit den weitläufigen Wohn- und Wirtschaftsgebäuden eines Konvents als geschlossene, einheitlich organisierte und möglichst wirkungsvoll angeordnete architektonische Massenkombination auszugestalten, mußte — nach einzelnen vorbereitenden Anläufen der Frühbarockzeit — jetzt, auf der Höhe der hochbarocken Baukultur und Baubegeisterung, als besonders lockendes und dankbares Problem erscheinen. Zu seiner Verwirklichung hat es denn auch weder an interessierten und opferwilligen Bauherren, noch an der glücklichen Hand des Architekten gefehlt.



Vorau in Kärnten — s. Valvasors Stich (Top. Carinthiae 1688) und nebenstehende Skizze — hat in seiner Anlage schon im Anfang der Periode das barocke Ideal nahezu erreicht: ein mächtiges Rechteck, das der Kirchenbau in der Mittelachse durchquert, mit einheitlich dreigeschossigen Flügeltrakten, kleinen Ecktürmen, Arkadenhöfen beiderseits der Kirche. Niedrigere Gebäude — Hospiz u. dgl. — umschließen einen der Kirchenfassade axial vorgelegten Hof; um den herum, in voller Breite der Klosterfront, der querrechteckige Wirtschaftshof, dessen umrahmende Gebäulichkeiten wiederum mit Ecktürmchen und einem stattlichen Torturm zur Einleitung der Hauptachse ausgestattet sind.

Derselben Frühzeit der Periode entstammen auch das schwäbische Obermarchthal (1682ff.) — in der Hauptsache ein Rechteck mit Kreuzganghof und kräftig ausspringenden Eckgebäuden, die Kirche in der Mittelachse der einen Schmalseite vortretend (Grß bei Gradmann, Kstwanderungen, p. 261) — und Wessobrunn, von dessen besonders großzügiger Planung — ein der Kirche vorgelagertes breitgedehntes Gebäuderechteck (Stich bei Wenig) — freilich nur die knappe Hälfte zur Ausführung gelangte; ferner Rot a. d. Rot (1682ff., Gradmann, Taf. 95/6). Auf den dominierenden Eindruck einer hochansteigenden, langgedehnten Hauptfront hin sind schon das Kloster auf dem Heil. Berge bei Olmütz (Abb. 80), das schlesische Leubus (1680ff., Abb. Konwiarz 113) und J. Dientzenhofers Neubau von Banz angelegt (1698ff., Abb. Pinder 36, Weigmann 119, 124), alle mit kräftig betontem, in Olmütz und Leubus durch die hier eingefügte Kirchenfassade geschaffenen Mittelrisalit. Der in Olmütz rückwärts angelegte Friedhof mit dem schwungvollen Arkadenumbau einer Via crucis gehört wohl dem Hochbarock an, ebenso wie manche ähnliche Anlagen in Nordböhmen (Mariaschein u. a.).

Das neue Jahrhundert leitet der altberühmte Schweizer Wallfahrtsort Maria-Einsiedeln mit einem besonders wirkungsvoll disponierten Klosterbau ein (1704/18). Großes, tiefes Rechteck mit Eckpavillons, die Kirche mit vorgebauchter Fassade in die Mittelachse eingesetzt und von je zwei Binnenhöfen flankiert (Abb. 118, Grß bei Gurlitt 291, Monogr. von Kuhn, 1883). Ganz ähnlich, aber mit stärkerem Hervortreten hochbarocken Bewegungsausdruckes und weiter ausgreifender, auch die Ökonomiegebäude, Gärten usw. einbeziehender Organisation, Wiblingen bei Ulm (1714ff., Lageplan bei Gurlitt 299) und der nur partiell ausgeführte Originalentwurf (Fr. Bährs?) für Weingarten (1715; s. Abb. 8). Weniger ausdrucksvoll die gleichzeitige, in den Grundzügen Obermarchthal verwandte, riesige Anlage von Ottebeuren (1711ff. von Chr. Vogt; Kirchenbau später). Sehr interessant der Ausbau von Ebrach (1716ff.) durch B. Neumann, der die etwas lederne Gebundenheit der zuvor befolgten Dientzenhoferschen Planung durch eine weitgeöffnete Dreiflügelanlage und einen kolossalen Treppenhausebau in der Mitte der Längsseite ins Heiter-Prächtige, fürstlich Repräsentative umgestaltet hat (s. Abb. 119 und Weigmann a. a. O. Abb. 7, 8, Taf. 3, 4).

In Österreich offenbart sich der Geist der neuen Zeit schon in Prandauers 1702 begonnenem Neubau des Stiftes Melk (Abb. Gurlitt 247, Pinder 25/7, Öst. Ksttop. III.). Echt benediktinisch auf steilem Bergrücken hoch über der Donau tronend, eine dem schwierigen Bauterrain glänzend angepaßte, wahrhaft einzigartige Gesamtkombination, aus deren langgestreckten, den prächtigen Prälatenhof umfassenden Flügeltrakten in der Mittelachse das Kirchendach mit Kuppel und Türmen emporsteigt. Dahinter, über dem Absturz zum Fluß stoßen zwei pavillonartige, reichgeschmückte Abschlußglieder der Längsflügel vor, verbunden durch

eine elegant geschweifte Aussichtsterrasse. Auch Kremsmünster hat durch Prandauer, 1712ff., einen großzügig rhythmisierten Ausbau der noch fast renaissancemäßigen Kernanlage von 1679 ff. erfahren, und aus denselben Jahren (1710ff.) datiert auch der etwas monotone Kolossalbau von St. Florian und der von Kil. J. Dientzenhofer und Santini bewirkte elegante Neubau des Klosters Plaß (Kstd. Böhmen XXXVII 164ff., Taf. II). Sehr bedeutend das ehem. Benediktinerstift Hradisch bei Olmütz (ca. 1680—1730, hauptsächlich von Dom. Martinelli, Abb. 120 Prokop. Mähren IV, 1181/4). Alle diese Anlagen aber, auch Melk und Weingarten nicht ausgenommen, hätte Göttweig in den Schatten



120. Stift Hradisch (Mähren), 1680—1730

(n. Prokop)

gestellt, wenn der von Hildebrandt 1719 begonnene pomphafte Neubau dieses Stiftes nach seinen Entwürfen zu vollständiger Ausführung gelangt wäre. Es ist im Grunde das alte Planschema von Vornau, aus dem in hochbarocker Bewegtheit und Ausdruckssteigerung der reichabgestufte Bautenkomplex sich ableitet, den Hildebrandt halb festungsartig, halb wie ein romantisch prunkendes Königsschloß aus dem steilen Bergkegel emporwachsen lassen wollte. (Abb. Öst. Ksttop. I, 435/7, 446/7, Taf. XII). Ähnlich und leider ebenfalls Torso geblieben Don. Fel. d'Allios Projekt für Klosterneuburg (1730, Abb. bei Drechsler, Stift Kl.-N., 1894).

Gegen Ausgang der Periode (1727/33) entstanden ferner das Benediktinerpriorat (jetzt Kadettenhaus) Wahlstadt bei Liegnitz, von Kil. Jgnaz Dientzenhofer (s. o. S. 149) und ein, leider völlig zerstörter Prachtbau B. Neumanns, die Abtei Münsterschwarzach (alte Abb., Kstd. Bayern III, 2, p. 194/5). Hier aber ist, ebenso wie in den rheinisch-westfälischen Klöstern Cornelimünster, Marienfeld und Grafschaft (Abb. Kstd. Rheinprov., Aachen-Land, p. 81/2 und Westfalen, Kr. Warendorf 157, Kr. Meschede, p. 38, Taf. 11) der symmetrisch um die Kirche zusammengeschlossene Baukomplex — wie ihn noch Corvey hat (1699ff., Westfalen, Kr. Höxter, p. 77, Taf. 4718, — aufgegeben; eine rein weltliche, schloßartige Trikliniumanlage wird zum Hauptmotiv, und dahinter verbergen sich, in lockerer Gruppierung um einen Binnenhof, die Kirche und weitere Gebäulichkeiten.

Auch bei der ehem. Deutschordenskomturei Ellingen in Mittelfranken (1718/20, Abb. Popp 87/8) und Neumanns Augustinerpropstei Heidenfeld (1723/4, Abb. Kstd. Bay. III, 17, p. 169/74), prächtig gegliederten Dreiflügelbauten, an deren vierte, rückwärtige Seite die Kirche angeschoben ist, erscheint die klösterliche Bestimmung möglichst in den Hintergrund gedrängt. — Die allerdings naheliegenden und wohl auch in dieser Zeit allgemeinsten Bauleidenschaft nicht ausbleibenden Vorwürfe gegen die rein weltliche, ja vielfach fürstlich luxuriöse Erscheinung so mancher Ordenssitze finden wir — wie zum Schluß bemerkt sei — wenigstens an einer Stelle nachdrücklich zurückgewiesen: in der großen Inschrift, die die geistlichen Bauherren von Melk über der Eingangsfassade ihrer Stiftsgebäude anbringen ließen: ABSIT GLORIARI NISI IN CRUCE.

Wir kehren zum profanen Wohnbau zurück, dessen namhaftere Werke aus der nördlichen und nordwestlichen Hälfte des deutschen Kunstgebietes noch zu besprechen sind.

In dem mit Adelssitzen und fürstlichen Schloßanlagen dicht übersäten rheinisch-westfälischen Gebiet ist — dank dem hier unmittelbar wirksamen westlichen Einfluß — der Typus des hufeisenförmigen Dreiflügelbaus fast ausschließlich herrschend. Dabei bleibt der traditionelle Charakter der Wasserburgen des Flachlandes hier auch weiter erhalten; das Herrenhaus sowohl, wie die ihm in der Hauptachse vorantretenden Ökonomiegebäude der „Vorbürg“ sind inselartig von Wassergräben oder breiten Bassins umschlossen. Auch die Flügel der Vorburg gruppieren sich in Hufeisenform, aber mit dessen offener Seite gegen das Herrenhaus zu. Ein turmartig ausgestaltetes Einfahrtstor und kräftige Eckknäufe gliedern diese noch alter-

tümlich wehrhaft erscheinenden ausgedehnten Gebäulichkeiten. Die Betrachtung der Hauptdenkmäler in chronologischer Folge zeigt hier wie überall das im Verlauf der Periode sich vollziehende Fortschreiten von der zunächst noch vielfach weiterlebenden frühbarocken Härte und Schwerfälligkeit zu einer geschmeidigeren und bewußter durchgeführten Rhythmik der ganzen Gliederung und Proportionierung, wie solche etwa um die Jahrhundertwende allgemein erreicht ist, und dann zu immer freier und feiner artikulierten, weiter ausgreifenden Kombinationen sich entfaltet.



Beispiele: Aus dem Anfang der Periode, um 1690, die Adelshäuser Lembeck, Stapel, Ehreshoven — hier die Flügel der Vorburg als halbes Sechseck mit Torturm in der Spitze disponiert (Abb. Kstd. Rheinprov. III, 1, p. 110; V, 1, p. 93ff.), und das stolze, fürstbischöfl. Münsterische Schloß Ahaus (von Joh. Quincken), wo der Ehrenhof des Hauptgebäudes durch einen von Wachthäusern flankierten prächtigen Portalbau vorn abgeschlossen ist (Westf. Kr. Ahaus 12, Taf. 3, 4; und Kerckerinck, Alt-Westfalen, Taf. 104/5, 107, 114ff.; Popp 74). Dann, 1703/12, das großartige Hauptstück dieser Gruppe, Schloß Nordkirchen, gleichfalls für den Bischof von Münster durch G. L. Pictorius erbaut. Eine (später durch Schlaun noch erweiterte) ungemein reich und feingefügte Gruppenkomposition, wo der achsiale Durchblick über einen tiefen Ehrenhof, den stufenweise zusammenrückende Seitengebäude einfassen, höchst wirkungsvoll auf das Herrenhaus hingeleitet wird (s. nebensteh. Skizze u. Kstd. Westf., Kr. Lüdinghausen 71 mit Taf.; Alt-Westfalen p. XXIX und Taf. 126/8). — Hufeisenförmig, wie die französischen Hotels, sind auch verschiedene Adelshöfe in der Stadt Münster angelegt (Abb. 119).

Eine noch deutlicher als Nordkirchen auf das Vorbild Versailles zurückweisende Anlage, in engerem Zusammenschluß des ganzen Baukomplexes und mächtigeren Dimensionen, bestimmt die Erscheinung der kurkölnischen Sommerresidenz Bensberg (1706/10; Archit. ein dilettierender Hofmann, Graf Matteo de Alberti aus Venedig. Abb. Kstd. Rheinprov. V, 2, p. 59, 69/71; Klapheck, Baukt. am N.-Rhein II). Nahe verwandt das fürstliche Residenzschloß Arolsen (1710/25, Monogr. v. Weinitz, Lpz. 07).

Demgegenüber das große Stadtschloß des Kölner Erzbischofs in Bonn (jetzt Universität), dessen von Zuccalli 1697 errichtete (seit dem Brand von 1777 freilich zur Hälfte zerstörte) Hauptteile die italienische Vorliebe für langgedehnte geschlossene Fronten — an den Langseiten des kolossalen Rechtecks — zu verknüpfen versuchen mit dem französischen Requisit der Eckpavillons, sowie der hufeisenförmig sich öffnenden ö. Schmalseite (nur mehr im Erdgeschoß vorhanden) und des hier, über dem ehemaligen Haupteingang, turmartig ausgestalteten Mittelrisalits. Die noch ganz frühbarocke Gebundenheit und Schwerfälligkeit dieser durchweg dreigeschossigen, in den Pavillons viergeschossigen Baumasse haben auch de Cottés Modifikationen und Hinzufügungen (seit 1715) nicht wesentlich zu überwinden vermocht.

(Abb. Paulus, Zuccalli, Abb. 109—113; Kstd. Rheinprov. V, 3, p. 154ff.). Die italienische Kompositionsweise, in konkurrierendem Gegensatz mit deutschbarocken Anlageideen vergleiche man überdies an den (nicht ausgeführten) Entwürfen für einen großen Schloßbau an der Kasseler Wilhelmshöhe, von Guernieri einerseits (1706), und von dem offenbar durch L. Deckers Idealprojekte beeinflussten J. Fr. Karcher andererseits (1711/2; Kstd. R. Bez. Cassel IV, Taf. 117, 133/4).

Die elegantere, rein französische Ausdrucksweise im Übergang zum Rokoko vertritt das wiederum für den Kölner Metropolen angelegte Schloß Brühl a. Rhein (1725/8; Abb. Kstd. Rheinprov. IV, 1, p. 81 ff.; Popp 107), dreigeschossig, in ziemlich enggeschlossener Hufeisenform, wobei aber die eine Seitenfront mit Terrassen- und Freitreppenvorlagen über tieferliegendem Gartenparterre als hauptsächliche Schauseite ausgebildet ist.

Weiter ostwärts begegnet uns als bemerkenswerteste Leistung die Anlage von Salzdahlum, 1691 durch Hermann Korb in geschickter Verarbeitung von französischen wie italienischen Anregungen ausgeführt. Dem rechteckig gedehnten, in den Rücklagen mit zweigeschossigen Arkaden umkleideten Hauptbau treten in der Hauptachse zunächst ein Ehrenhof, von flach gedeckten Galerien mit Eckpavillons und Tortürmen umschlossen, dann ein gleichfalls querechteckiger Wirtschaftshof voran. Dagegen nach den Gärten zu — in deren Perspektive die Hauptachse



121. Münster, Beverförder Hof, 1699—1702, von G. L. Pictorius

(Phot. Dr. Stoedtner)

weiterklingt, — die offene Dreiflügelgruppierung, durch seitlich vorgeschickte Galerien mit Pavillons an den Enden. Weitere Nebengebäude fügen sich in den Querachsen an.

Leider ist die nur in übertünchtem Fachwerk ausgeführte großartige Planschöpfung dieses herzoglich braunschweigischen Schlosses — das auch eine berühmte Gemädegalerie beherbergte — bald vernachlässigt und Ende des 18. Jahrh. abgebrochen worden (Grss. Gurlitt 61; alte Abb. Kstd. Braunschweig III, Taf. V, VI). Korb ist wohl auch Schloß Samleben (1707, Abb. ebda, p. 240/1) zuzuschreiben, ein großes zweigeschossiges Flügelquadrat mit Arkadenhof; die breitgelagerte Schwere des von einem Graben umzogenen Baukörpers ist nur an den Hoffronten, sowie im Mittelteil der Rückfassade durch fünf Bogenöffnungen einer Loggia und einen darüber vorstehenden Balkon durchbrochen.

Dieselbe Anlageform, aber mit dem prächtigen Formenapparat des Louis XIV.-Stils und in viel bedeutenderen Dimensionen (90 m Seitenlänge), war übrigens schon vorher an dem Berliner Zeughaus (1695—1707; Arch. Nering und J. de Bodt) aufgetreten. Und diese modern-französische Klassik sehen wir in den brandenburgischen und den angrenzenden Territorien sich durchkreuzen mit dem hier schon länger eingesessenen holländischen Klassizismus einerseits, mit italienisch barocken Einflüssen andererseits. Daher denn das Gesamtbild der Schloßbaukunst, auch innerhalb des weitaus vorherrschenden Dreiflügeltypus eine große Mannigfaltigkeit der Einzelercheinungen darbietet.

Am Anfang stehen neben dem dreigeschossigen Einflügelbau von Schloß Köpenick (1681 ff.), C. Ryckwaerts' Triklinumanlagen Oranienbaum und Zerbst (Abb. Kstd. Anhalt 379, 425/6, Taf. 38, 42). Dort ein ländlich schlichter, lose zusammengefügt Gruppenbau rein holländischen Gepräges; hier eine hochragende, den quadratischen Ehrenhof umfassende Baumasse, worin der noch ganz frühbarocke Hauptflügel mit wuchtigem Turm als Mittelrisalit sich deutlich abhebt von den Hinzufügungen der von Gio. Simonetti geleiteten hochbarocken Bauperiode, der Umkleidung und Bekrönung dieses Turms (1722) und der Ausgestaltung der Seitenflügel. Dieselbe, durch den stark vorspringenden Turm des Mittelbaues E-förmig gestaltete Grundrißanlage wurde beim Bau des alten Schlosses in Meiningen (1682) zu Ehren der Herzogin Elisabeth gewählt. Ähnlichen Übergangscharakter wie Zerbst bewahrt auch Schloß Schwedt (Bauleiter erst Ryckwaerts, dann 1701/19 M. Böhme), auf dessen Ehrenhof eine durch ein Triumphtor eingeleitete, baumbepflanzte Prachtstraße ausmündet (Abb. bei Bergau, Kstd. Brandenbg. 699 und Taf. X).



122. Berlin, Schloß, Südfront, 1699—1706, von Schlüter und Eosander

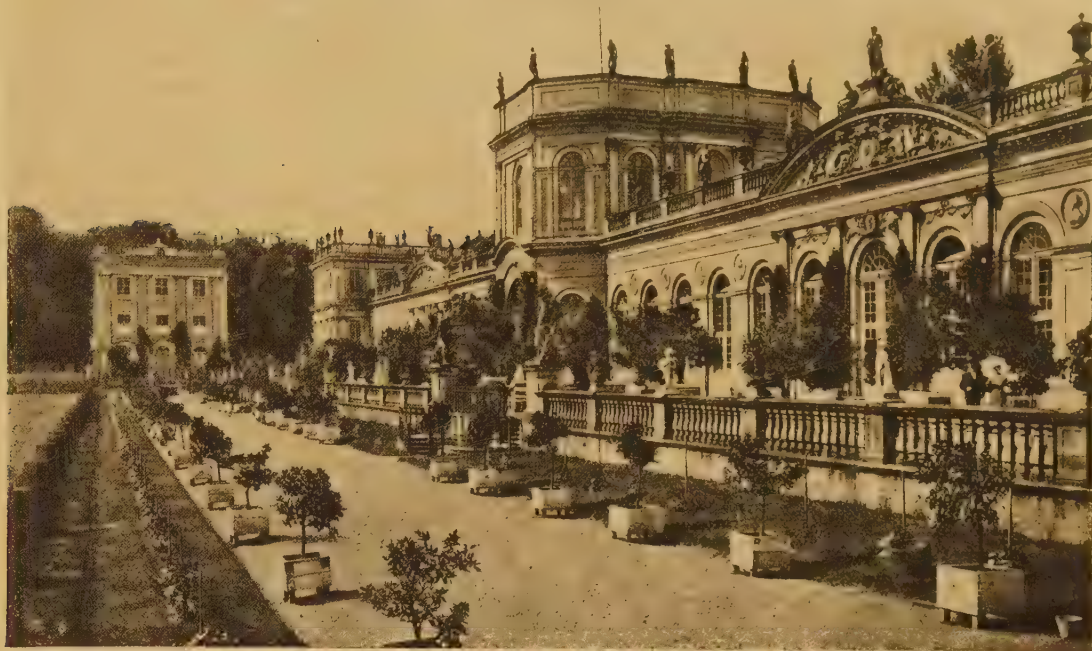
(Phot. Dr. Stödtner)

In Berlin aber begann, gleichzeitig mit dem Arsenal, der Bau von Schloß Charlottenburg. Und zwar entstand zunächst (unter Nering) ein in holländischen Formen gehaltener, schlank proportionierter Rechteckbau von 11 Achsen Front. Mit etwas eingezogener Mittelpartie, rückwärts aber ein durch den ovalen Hauptraum weit vorgetriebenes Mittelrisalit (alte Abb. bei Gurlitt, Schlüter, S. 110/12). Hinzu kamen dann, 1701—12, durch Eosander, die den weiten, quadratischen Ehrenhof hufeisenförmig umfassenden Flügel, die kräftige Akzentuierung des im übrigen beibehaltenen Neringschen Kernbaus durch ein übergiebeltes, von schlankem Kuppelaufbau überragtes Risalit (Abb. Popp 75), endlich die sehr bedeutende Ausdehnung der Gartenfront durch die ö. angefügte Orangerie und durch deren erst unter Friedrich d. Gr. (1740/44) errichtetes westseitiges Gegenstück, den Neuen Flügel. (Grß. bei Dohme, Text p. 11, 13)

Inzwischen war aber auch für das nunmehr königliche Residenzschloß in Berlin, im Anschluß an verschiedene partielle Umbauten (bes. Nerings klassizistischer Arkadenflügel an der Spree, 1690) durch Schlüter, eine einheitliche Neugestaltung größten Stils ins Werk gesetzt worden (1698 ff. Abb. 122 und Pinder 1—5). Römischer Barock ist es, was hier in allen Einzelformen wie namentlich in der gravitätischen Geschlossenheit der ganzen Komposition sich mit imponierender Eindrucksstärke zu erkennen gibt.

Nach Schlüters Plan (alte Abb. bei Pinder, Erläuterungen p. 1), ein großes Rechteck, dessen ringsum gleichartig gegliederte, dreieinhalb Geschoß hohe Flügel einen in den beiden Untergeschossen von (dekorativ vorblendeten) Arkaden umrahmten Hof einschließen (vgl. o. Bonn). Die vorherrschend horizontale Gliederung der Fassaden durchkreuzt in schroffem Kontrast das Portalrisalit der Stadtseite mit seinen kolossalen Vollsäulenpaaren. Durch Eosander sind dann (seit 1707) die Langseiten in gleichem System um mehr als das Doppelte verlängert worden; die von ihm selbständig gestaltete w. Schmalseite erhielt als — etwas anorganisch eingefügtes — Mittelstück einen römischen Triumphbogen, über dem sich — statt der ursprünglich vorgesehenen turmartigen Bekrönung — seit 1850 der Kuppelaufbau der neuen Schloßkapelle erhebt.

Auch in der Krönungsstadt Königsberg sollte jetzt (1705 ff.) der malerische Konglomeratbau des alten Schlosses in eine mehr zeit- und standesgemäße Gestalt gebracht werden. Das von einem tüchtigen lokalen



123. Cassel, Orangerie und Marmorbath, 1701—11 von Paul du Ry (s. S. 163) (N. Phot. Ges Steglitz)

Meister entworfene stolze Projekt einer durch Mittelrisalit und an den Enden vorstehende Querflügel gegliederten hochragenden Palastfront ist aber kaum zur Hälfte ausgeführt worden (Abb. Kstd. O.-Preußen VII, 29, 34/6). Gleichfalls von Berlins Vorbild unmittelbar beeinflusst, im Anlagetypus wie der Ausgestaltung des Mittelrisalits erscheint das Schloß in Sorau (1710/6, Abb. Popp 75); wogegen das gleichzeitige Gravenstein (Abb. Kstd. Schleswig-Holst. I, 28, 32) als locker gefügtes Triklinium mit tiefrechteckigem, von Seitengebäuden umrahmtem Ehrenhof in holländischem Klassizismus auftritt und Neustadt a. Elde, der einzige namhaftere Bau des großen Theoretikers Sturm, dem Louis XIV-Stil nahezukommen sucht (1711/17, Kstd. Mecklenbg. III, 290/94). Als einfache Hufeisenanlagen wie dieser Bau, doch in etwas flüssigerer Ausdrucksweise, erscheinen auch die sonst noch erwähnenswerten Beispiele Norddeutschlands: Schloß Plaue (1711/16, Abb. Kstd. Brandenbg. II, 1, p. 139, Finckenstein 1716/20, Schultze-Naumbg., Das Schloß Abb. 117, 143), und Schloß Schwerinsburg, der Alterssitz des berühmten Feldmarschalls (1720ff., R.-Bez. Stettin I, 240). — Das Königl. Schloß in Stockholm (1692 ff. von N. Tessin d. J.) ist ein in der Anlage nahe verwandter Vorläufer der Berliner Residenz. Eine besonders elegante Grundrißgestalt auf beschränktem Raum hat Tessins eigenes Wohnhaus (Abb. 128).

Für das letzte unserer Umschauggebiete, Sachsen-Thüringen, ist zu bemerken, daß hier vor allem beliebt ist die geschlossene — bisweilen mit Lichthof ausgestattete — Rechteckanlage, deren zunächst sehr kompakte, stumpfe Erscheinung erst in den nach 1700 entstandenen Werken durch gestrecktere Verhältnisse in Grundplan und Aufriß und durch Risalitbildung den Ausdruck des entwickelten Barockcharakters gewinnt. Der hufeisenförmige Anlagetypus wird fast nur für die höheren Ansprüche fürstlicher Bauherren herangezogen; so, vereinzelt schon 1680—83 in Schloß Friedrichswerth bei Gotha (von Jer. Tüttele), späterhin besonders stattlich in Hubertusburg und dem adligen Fräuleinstift Joachimstein bei Zittau.

Beispiele der ersteren Art: um 1690—1700, Gießmannsdorf, wo der zweigeschossige, durch Kolossalpilaster und Gebälk umschlossene Baukörper in ganz eigentümlicher Weise durch einen aus der Dachschräge emporsteigenden, gleichfalls rechteckig angelegten Oberbau überragt wird. Ferner Gröba, Lampertswalde, Niedergurig

u. a. (Abb. Kstd. Sachsen XXVII, 157/8, XXIX, 15/6, XXXII, 204, XXXVII, 88). Sodann, um 1700/10, Tiefenau, Stauchwitz und das lebhaft gegliederte Gutshaus Knauthain bei Leipzig (Abb. ebda XVI, 66/7, XXVIII, 290/2, XXXVII, 431). Eine hier anzuschließende klassizistische Sondererscheinung ist Übigau bei Dresden, Eosanders Alterswerk (1720), ein schweres Rechteck von 9×7 Achsen, in beiden Geschossen von Pfeilerarkaden umzogen, was wir wohl als freien Anschluß an die Bauart italienischer Villen deuten dürfen (Abb. ebda XXVI, 260/2).

Dem gegenüber die Dreiflügelbauten Oppurg bei Pößneck (1708 ff.), das ländlich-vornehme Herrenhaus des Ritterguts Mölbis bei Leipzig (1714) und in Dresden das holländische (japan.) Palais in seiner früheren Gestalt (1715/7 von Pöppelmann); dann Rammenau (ca. 1720) mit regelmäßig und sehr wirkungsvoll disponierten Ökonomiegebäuden (vgl. nebensteh. Skizze und o. Nordkirchen) und das kleine Schloß Seußlitz a. Elbe, von dem durch Winckelmann berühmten Grafen Büнау erbaut, wo der eine Querflügel durch die hier angeschlossene Gutskirche verlängert ist (Abb. I. c. XXIII, 594 ff.; XXXII, 255; XXXVII, 350 ff.). Endlich das königl. Jagdschloß Hubertusburg, in der ursprünglichen, 1721 ff. ausgeführten Anlage J. C. Naumanns; ebenso wie das gleichzeitige Joachimstein, durch bedeutende Abmessungen und fein abgestufte, nachdrückliche Risalitbildung ausgezeichnet. In Hubertusburg ist dem Ehrenhof in symmetrischer Ausbreitung ein reichgegliederter Komplex von Nebengebäuden vorgelegt (Abb. I. c. XXVII, 122 ff., XXIX, 63 ff., Popp 93).

Für die leichtere Gattung vornehmer Villenanlagen und Lustgebäude enthält Dresden je ein charakteristisches und besonders hervorragendes Beispiel aus dem Anfang wie aus der entwickelten Blütezeit der Periode: das Palais im Großen Garten (1679/81 von J. G. Starke) und Pöppelmanns Zwinger (1711–22).

Ersteres, eine gedrungene H-förmige Anlage mit kräftigen Mittelrisaliten am Kernbau, in deren Obergeschoß dreiläufige Freitreppen symmetrisch einmünden (Abb. Popp 69, Kstd. Sachsen XXII, 465 ff.). Unter Benutzung von Rubens' „Palazzi di Genova“ entworfen, erscheint das Gebäude, bei wechselvollstem Reichtum von Gliederungen und Dekoration als Ganzes kunstgewerblich schwunglos, wie ein steinerner Prunkschrein. Die in wohlbemessenen Abständen darumgruppierten 8 Kavalierhäuser nebst großem Wasserbassin in der Mittelachse — ähnlich Marly — sind erst 1715/20 hinzugekommen, zugleich mit dem kleinen „Naturtheater“, das sich noch heute in einem der Boskete der damals erneuerten gärtnerischen Umgebung erhalten hat.

Dagegen ist der Zwinger (Abb. ebda p. 424 ff., Pinder 42–46 und Erläut. p. VI; Monographie von Sponzel) als monumental verewigte, festliche Umrahmung eines weiten Schauplatzes für höfische Aufzüge und Reiterspiele angelegt, eine Gruppenkomposition von flüssiger, ausdrucksvoll rythmisierte Zusammenfügung. Die oblongen Eckbauten unmittelbar aus den ringsum geführten Bogengalerien mit einem etwas gestreckteren Obergeschoß emporwachsend, die Torpavillons aber, in der Mitte der Eingangsseite und der halbkreisförmig ausgebauchten Kreuzarme des Hofes, Sammelpunkte einer plötzlich aufsprudelnden, rauschenden Pracht. Sie behaupten sich als sensationelle Überraschungseffekte inmitten aller Eleganz der gesamten Anlage durch die freie Kühnheit ihres Aufbaues und den geradezu phantastischen Überschwang der Dekoration (Taf. I).

Bescheidenere, provinzielle Seitenstücke dieser Dresdener Prunkbauten finden sich an den benachbarten thüringischen Fürstensitzen: so das Gartenkasino „Schönhaus“ in Altenburg (gegen 1720), die schlichte Würfelform durch Pfeilerarkaden und Freitreppen belebt; Schloß Belvedere bei Weimar (1724/32, Abb. Popp 204), wo an den breiten, von achteckigem Turmaufsatz überragten Mittelbau polygonale Eckpavillons mit kurzen Verbindungsgalerien über offener Durchfahrt angehängt sind; das sog. Küchengartengebäude beim Geraer Schloß, ein Halbzirkel, von Mittel- und Eckpavillons durchsetzt (1729 ff., Denkmalpfl. 1920 Heft 7), u. a. der Art.

Sodann zwei Berliner Bauten: Schloß Monbijou, von Eosander (1703) für den Staatsminister Grafen Wartenberg errichtet, und das von Kameckesche Gartenhaus (jetzt Loge, Dorotheenstraße) von Schlüter (1712).

Monbijou, in seiner ursprünglichen Gestalt ein schlichter Rechteckbau, war durch aufgemalte Scheindekoration äußerlich belebt (alte Abb. im Hohenzoll.-Jahrb. 1899, p. 178 ff.). Dagegen hat das auch in der Außenarchitektur wesentlich interessantere v. Kameckesche Lusthaus einen zweigeschossigen, in drei Achsen kräftig vorgebauten Mittelpavillon, dem sich kurze Flügel, aus je zweiachsigen Rücklagen und Eckrisaliten, mit niedrigem Mezzanin über dem Erdgeschoß anfügen. Das Ganze ein echt Schlütersches Gemisch aus borominesker Bewegtheit und kühlem scharfkantigem Klassizismus (vgl. die Straßen- und Gartenfront bei Pinder 8, und Popp 76; Grss. bei Gurlitt, Schlüter p. 201).

Als langgestreckter, vierteilig gegliederter, eingeschossiger Einflügelbau mit Mansarddach entstand 1712/23 über einem wohldisponierten Terrassengarten das gräfl. Lusthaus in Wernigerode (1744 abgebrochen, alte Abb.



Kstd. Prov. Sachsen XXXII, 261 und Taf.), und diesen Anlagetypus befolgen auch die großen Orangeriebauten in Herrenhausen bei Hannover (1689/93), in Kassel, in Fulda (1722/24 von M. v. Welsch; Abb. Pinder 53/55) und Gotha. Das ausgedehnte und besonders prächtig durchgeführte Kasseler Gebäude (Abb. 123) mit 2^{1/2}-geschossigen Wohnpavillons an den Enden und einem hochragenden, in drei Seiten des Achtecks vortretenden Saalbau als Mittelrisalit, ist 1701/11, wahrscheinlich von Paul Du Ry, in engem Anschluß an französ. Vorbilder errichtet worden. Von den beiderseits in kleinem Abstand vorgeschobenen würfelförmigen Pavillons enthält der eine das große, schwelgerisch eingerichtete „Marmorbad“. Die französische Strömung der nächstfolgenden Generation zeigt das Cuvilliëssche Schloßchen Falkenlust bei Brühl a. Rh. (1729, Abb. Denkmalpfl. 1902, p. 40).

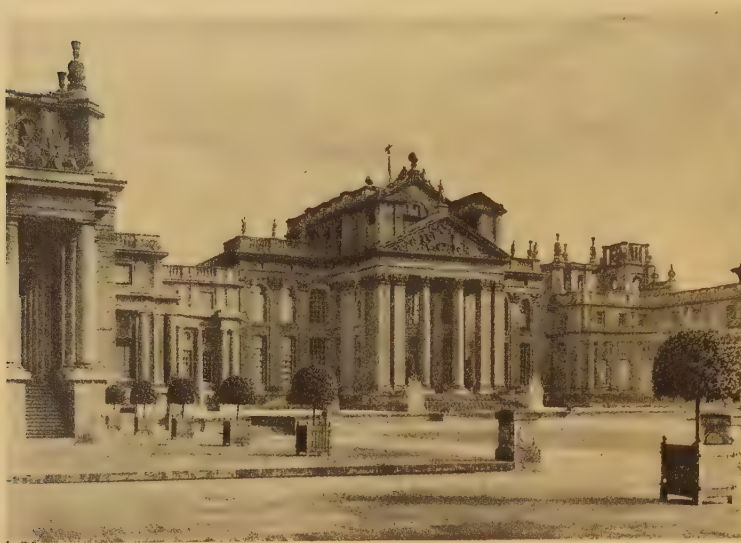
Wir haben schließlich noch kurze Umschau zu halten in den nordwestlichen Außengebieten unseres Länderkomplexes, in England und den Niederlanden.

Auch in England bedeutet — wie sich schon für den Kirchenbau zeigte — diese Periode einen mächtigen Aufschwung der architektonischen Schaffenslust und des künstlerischen Ausdrucksvermögens. Eine ganze Reihe namhafter Meister stehen der hier schon immer allgemein verbreiteten, jetzt vielfach bis ins Verschwenderische ausschweifenden Baugesinnung der Auftraggeber zur Verfügung.

Allen voran Sir Christopher Wren (1632—1723), der in einem langwährenden, unermüdlich schaffenskräftigen Leben, neben all seinen kirchenbaulichen Leistungen (s. oben S. 140ff.) auch an der Profanarchitektur entscheidenden Anteil nahm. Mit ungemein groß disponierten Entwürfen, für das (in den Anfängen steckengebliebene) Schloß Karls II. in Winchester (1683/85), für Hampton Court (1689ff.), vor allem (seit 1694) für das Hospital in Greenwich, dessen mächtige Gesamtanlage doch wohl zum größten Teil auf ihn zurückzuführen ist (Abb. bei Gurlitt 351/3). Als bescheidenere Altersgenossen Wrens seien William Bruce († 1710) und W. Talman († 1715), der Meister von Schloß Chatsworth, erwähnt; ein Genosse im künstlerischen Rang aber erwuchs Sir Christopher erst aus der nächstjüngeren Generation: John Vanbrugh (1666—1726), der mit 36 Jahren von der dramatischen Dichtkunst — in deren Geschichte er als eins der stärksten Talente seiner Zeit gilt — zur Architektur übergang und hier sogleich in Aufgaben größten Stils (Castle Howard und Blenheim) seine — im besten Sinne dilettantische — Freiheit der Erfindung und ein echt dramatisches Temperament in malerisch kontrastreicher Massengruppierung auf das eindrucksvollste zur Geltung brachte. Neben und nach ihm bemüht sich sein und auch schon Wrens Schüler und Gehilfe Nicholas Hawksmoor (1661—1736), in kirchlichen (s. o.) und großen Profanbauten (Schloß Easton Neston für Lord Leimster, 1713, Queens College zu Oxford u. a.) die widerstreitenden Anregungen der Kunst seiner beiden Lehrmeister zu verschmelzen. Was dann endlich an jüngeren Kräften in der zweiten Hälfte der Periode auf den Plan tritt, Leute wie W. Adam, Th. Archer, Colin Campbell, William Kent, und selbst ein James Gibbs, sie pflegen alle einen akademisch geläuterten, tadellosen Klassizismus, der aber von persönlicher Eigenart fast nirgends mehr erwärmt wird. Bezeichnende Begleiterscheinungen hierzu sind das Auftreten einzelner gelehrter oder vornehmer Baudilettanten, wie H. Aldrich und Dr. Clarke in Oxford, Lord Pembroke und Lord Burlington, andererseits die architektonischen Prachtpublikationen, die vor allem auch den Baueifer des englischen Hochadels durch Anregung und ruhmredige Huldigungen warm hielten. So erschien z. B. 1715 eine große Palladioausgabe, besorgt im Auftrag Lord Burlingtons durch den von ihm aus Venedig herberufenen Giacomo Leoni, der später eine Übersetzung des Alberti, mit eigenen Entwürfen illustriert, herausgab und bis zu seinem Tode (1746) als Architekt in England wirkte. Burlington veranlaßte auch eine schöne Veröffentlichung Jones'scher Entwürfe durch den in seinen Hause lebenden W. Kent (1727). Vor allem wichtig aber ist das große Monumentalwerk „Vitruvius Britannicus“, in dem Campbell die Hauptleistungen des englischen Klassizismus von Jones bis zu seiner eigenen Zeit gesammelt vorführte (erschieden in 3 Foliobänden 1715ff., dazu 2 Nachtragsbände von 1767/71. Campbells kurze Begleittexte sind belanglos; dagegen findet man eingehende ästhetische Formulierungen in Rob. Morris' „Essay in defence of ancient architecture“ (1727) und namentlich in den Publikationen des bedeutendsten der jüngeren Architekten, des James Gibbs, in seinem Book of Architecture (1728) und den „Rules for Drawing“ (1732).

Die äußere Erscheinung nun der Hauptwerke des englischen Profanbaus dieser Zeit wird durch einzelne, schon in Jones' Periode vorgebildete Anlagetypen bestimmt, die z. T. schon an und für sich, und jedenfalls in der Art ihrer Durchführung das Besondere des englischen Baugesistes deutlich zu erkennen geben.

Da ist zunächst die — nicht gar häufige — Anlage mit vier gleichmäßig hohen Flügeltrakten



124. Schloß Blenheim, 1710 ff. von Vanbrugh

(nach Uhde)

um einen Mittelhof (Hampton Court, Chatsworth, einige Colleges), die im Gegensatz zu deutschen Gegenstücken auffallend ruhig und zurückhaltend in der Massengliederung bleibt.

Auch die vereinzelten Bearbeitungen des dreiflügeligen französischen Hoteltypus (Althorp, 1688, *Vitr. Brit.* II, 95/6, Cholmondeley Hall, 1715 u. a.) zeigen schon in der Grundrißproportionierung ein völlig unbarockes, fast noch der alten Tudorgotik nahekommendes Wesen. Unmittelbarer aus dem klassizistischen Zeitgefühl heraus entspringen gewisse langgedehnte Rechteckanlagen, wie Wanstead und das gleichfalls Campbellsche Schloß des Grafen Halifax, 1715; mit pathetischem

Säulenportikus und Freitreppen vor dem Mittelteil, der den großen Saal und seine Vorhalle beherbergt; daran anschließend die Enfilade der Gemächer ängs beiden Fronten und zwei schmale Lichthöfe in der Längsachse (Blomfield II, 218/9 nach *Vitr. Brit.* I, 27 ff.). Ähnlich Sir Greg. Pages Haus von James, 1720 (ebda IV, 60/1).

Sehr charakteristisch für den ganz epigonenhaft historisierenden Palladiokult der Zeit, Campbells Kopie der Rotonda in Mereworth (1723) und deren Varianten: Goodwood und Burlington House in Chiswick (1729).

Goodwood bringt den palladianischen Zentralbau (ohne überragende Kuppel) als Hauptgebäude einer hufeisenförmig angeordneten Gruppenkomposition, wie sie — gleichfalls nach Anregungen aus Palladio — schon 1630 in Stoke Park aufgetreten (s. Abb. 51) und ganz ähnlich in dem von Wilhelm III. in Geldern erbauten Schloß De Voorst von 1690 wiedergekehrt war (Abb., Jongsma, Kasteelen E, Taf. 10/11, die englischen Rotondakopien s. Blomfield II, 226, *Vitr. Brit.* III, 35/7, 52/4). Dieses Anlageschema fand dann auch in Durhamhouse (1698, von Talman), in Haptonhouse (1700, von Bruce), in Old Buckinghamhouse (1705, von Wynne), in Wrens für Herzog Marlborough errichtetem St. James-Palast (1709) und weiter in einer großen Anzahl englischer Landsitze eine im einzelnen vielfach variierte Anwendung (Abb. Blomfield II, 190, 242, 28/79, 294); *Vitr. Brit.* I 39/40.

Aus derselben Planidee heraus entwickelten sich aber auch Vanbrughs phantastisch großzügige Kolossalanlagen Howard Castle und Blenheim (Abb. 121 und Gurlitt 358/63, *Vitr. Brit.* I 57 ff., Uhde II 161/2).

Die der Anlage von Howard Castle noch erkennbar zugrunde liegende lockere Dreiergruppe von Stoke Park hat schon hier einen völlig veränderten Charakter gewonnen, durch Hinzufügung eines langgestreckten Querflügels hinter dem mit mächtig hoher Kuppelhalle ausgestatteten Kernbau sowie durch die breite Entfaltung der seitlich vortretenden Flügel, denen sich beiderseits Wirtschaftshöfe mit weitgedehnten Nebengebäuden symmetrisch anschließen. Und diese noch etwas verzettelte Gruppenkomposition bringt Vanbrugh sogleich mit einem zweiten Anlauf zum vollkommen ausgereiften, organischen Zusammenschluß in dem wahrhaft königlichen Schloß Blenheim, das die Nation für den Herzog von Marlborough zum Andenken an dessen ruhmvollste Feldherrntat, den Sieg bei Blenheim (Höchstädt 1704) errichten ließ.

Vanbrughs Stil hat überall, auch in seinen kleineren Schloßbauten verwandter Art, in Kingsweston, Eastbury, Seaton Delaval (1720) u. a. eine ausgesprochen persönliche Note, die von dem wohlgesitteten, schulgerechten Klassizismus seiner Zeitgenossen sehr fühlbar absticht. Heroische Mächtigkeit des Baukörpers, — besonders auffallend in Grimsthorpe (1723),

einem kastellartigen Vierflügelbau mit Ecktürmen — in der Silhouette wie im Grundriß eine möglichst bewegte, mit markanten Kontrasten vielfältig durchsetzte Eindruckswirkung, dazu schließlich die ungezwungene Derbheit der Formengebung, deren Vanbrugh zum Entsetzen aller guten Palladianer sich bediente; es sind lauter Merkmale eines durchaus barocken Empfindens, durch dessen Verkörperung Vanbrugh eine fast isolierte Sonderstellung in der englischen Baukunst seiner Zeit einnimmt.

Nebenbei bemerkt, ergibt sich eine kunst- und kulturgeschichtlich recht aufschlußreiche Parallele aus der Vergleichung der pomphaften Altersresidenz Marlboroughs mit dem ungefähr gleich-

zeitig entstandenen Schloßbau seines großen Kriegsgenossen Prinz Eugen, dem Wiener Belvedere, wo aus der gemeinsamen Wurzel des Barock, unter anderem Himmelsstrich, eine völlig anders geartete Blüte erwachsen ist. Und hier sei auch noch erwähnt die zu Anfang der Periode (1683) für den berühmten holländischen Admiral erbaute Trompenburg, eine freie Variante zum Haus im Busch, mit großem oktagonalem Fest- und Ehrensaal, der sich an ein rechteckiges Wohngebäude in dessen voller Breite hinten anfügt (Jongsma, Kasteelen, K., Taf. 1—5).



125. Salzburg, Mirabell-Schloß, Hoffassade. 1721/7 von L.v.Hildebrandt
(Phot. Wilha)

b) Innere Gliederung des Baukörpers und Gestaltung der Räume.

Der Grundsatz einer einheitlich organischen Durchbildung des Grundrisses, den schon innerhalb der frühbarocken Entwicklungsstufe die klassizistischen Kunstgebiete unbedingt vertreten hatten, während ihn im barocken Deutschland wenigstens die Theoretiker als das eigentliche Fundament jedes innerlich gereiften Architektenstils erkannten und zu propagieren unternahmen (s. o. S. 107/8), dieser Grundsatz ist im Zeitalter des Hochbarock endlich überall zum Siege gelangt.

Wir werden nun im einzelnen zu verfolgen haben, wie innerhalb der hauptsächlichsten Anlagetypen der großen Schloß- und Klosterbauten auch gewisse typische Grundriß-Dispositionen sich ausbilden und wie dabei immer konsequenter das reziproke Verhältnis zwischen der Außengliederung des Baukörpers und seiner inneren Aufteilung in Haupt- und Nebenräume verschiedener Stockwerke angestrebt und verwirklicht wurde. Ferner wie es mit der Grundrißbehandlung der in städtische Straßenzüge eingebauten bürgerlichen Liegenschaften steht, und wie endlich die einzelnen Raumgebilde, namentlich die großen Säle und Treppenhäuser, als charakteristische Auswirkungen des neuen, hochbarocken Gefühls gestaltet worden sind.

Dem äußeren Rhythmus des Aufbaus, der sich nun fast durchweg auf ein dominierendes Hervortreten des ersten Obergeschosses über einem mehr oder weniger sockelartig gehaltenen Erdgeschoß eingestellt hatte, entspricht es, daß dieses Geschoß die eigentlichen Wohn- und Prunkgemächer des Hausherrn aufzunehmen hat, wie auch die Akzente der Breitengliederung, Mittelrisalit und Eckpavillons, notwendig die ausgedehntesten und wichtigsten Räumlichkeiten beherbergen müssen. Oder, um vom genetisch-Primären der baulichen Konzeption auszugehen: das Verlangen nach möglichst weiträumig entfalteten, um den Achsenschnittpunkt, das formale



126. Wien, Palais Daun-Kinsky.
1709/13 von L. v. Hildebrandt
s. S. 170 (Phot. Dr. Stoedtner)

und geistige Interessenzentrum des ganzen Baukomplexes, zusammengruppierten Räumen für festliche Geselligkeit und Repräsentation ergibt eine solche Außengliederung der Baumasse, wie im vorausgehenden Abschnitt dargelegt wurde.

Und eben darin, in diesem logisch-organischen Ineinanderverwachsensein der inneren und äußeren Plandisposition, in dem an jedem einzelnen Punkte des Bauganzen fühlbaren, in vitaler Lebendigkeit ausgeprägten Sichentsprechen von Schale und Kern, darin ist die wesentlichste Errungenschaft, der bedeutsamste Entwicklungsfortschritt der hochbarocken Generation, dem Frühbarock gegenüber zu erkennen.

Aber dieser Fortschritt hat sich, trotz mancher dahinstrebenden Anläufe der Zeit vor 1680, im Zeitalter des Hochbarock nur allmählich durchgesetzt. Während der ganzen ersten Hälfte der neuen Periode bleibt die Durchgliederung des Grundrisses und die kubische Ausgestaltung der einzelnen Räume noch vielfach in einer gewissen Befangenheit stecken. Erst die Jahrhundertwende bringt — ebenso wie die nunmehr allgemeiner werdende,

geschmeidig schwungvolle Komposition des Außenbaus — eine mit dieser verwachsene, klar durchgebildete Rhythmik der inneren Organisation.

Seit dieser Zeit jedenfalls fordert der vornehme und fürstliche Wohnbau als unerläßliche Requisiten die Anlage einer möglichst stattlichen Eingangshalle, das Vestibül, dem sich unmittelbar anschließt ein nicht minder eindrucksvoll gestalteter Treppenaufgang zum Hauptgeschoß und, als Endpunkt dieses Weges, der große Festsaal, als der vornehmste Repräsentationsraum des ganzen Gebäudes. Sinngemäß mußte, wie schon angedeutet, diese wichtigste Raumgruppe um den Kreuzungspunkt der Hauptachsen verankert werden, wo zu ihrer Aufnahme ein aus der Fassadenflucht nach allen Richtungen kraftvoll heraustretender Gebäudeteil, der Mittelpavillon, geschaffen wird.

Für die Disposition im einzelnen ergeben sich dann verschiedene Möglichkeiten. Zunächst wird entweder das ganze Erdgeschoß dieses Pavillons einem durchlaufenden Vestibül eingeräumt, an das seitlich die Haupttreppe, und zwar wennmöglich in symmetrischer Verdoppelung der Anlage, sich anfügt; oder aber das Erdgeschoß wird quergeteilt, so daß hinter einem quereckigen Vestibül der vom italienischen Barockpalast übernommene Gartensaal, die Sala terrena, Platz findet. Das Treppenhaus liegt auch hier ein- oder beidseitig neben dem Vestibül, oder aber es ist mit diesem zu einem pomphaften Zentralraum verschmolzen.

Beispiele der ersteren Anlageform erscheinen besonders in der Frühzeit der Periode: Schleissheim (Hauthmann, Effner, Taf. XIII), altes Corps de Logis in Ludwigsburg, Erlangen, das Liechtensteinsche Majorats-

und das Gartenpalais in Wien; spätere Nachzügler sind das mährische Schloß Jarmeritz (1725), sowie aus französischer Schule Kleinheubach in Franken und Schloß Brühl a. Rh., wo allerdings beidemale die geringe Tiefe des Mittelbaues — die auch vom Treppenhaus völlig in Anspruch genommen wird — einen Gartensaal ausschloß (Abb. Kstd. Bayern III, 18, p. 160; Rheinprov. IV, 1, p. 84).

Den quergeteilten Grundriß, mit seitlich verlegtem Treppenhaus, bringt schon Rastatt (1697, von Dom. Rossi), dann (1709/13) Hildebrandts Palais Kinsky in Wien, wo an den unscheinbaren Eingangsraum eine hochgewölbte querovale Halle, mit offenen Arkaden zum Hofe hin, sich anfügt. (Querschn. bei Niemann p. 5, Taf. VIII), Weiter u. a. Arolsen (1710—25), Sturms Idealgrundriß im „Prodromus“, in Norddeutschland Charlottenburg und Hubertusburg (Kstd. Sachsen XXVII 123), schließlich die Würzburger Residenz (Grss. bei Pinder). Die auch hier wie in der Mehrzahl der genannten Bauten vorgesehene symmetrische Verdoppelung des Treppenhauses wurde — ebenso wie in Schleissheim — für die Ausführung gestrichen. Der Reiz der symmetrischen Korrespondenz war indessen sogar in gesteigertem Maße erreichbar, wenn man die beiden Treppen unmittelbar um die Mittelachse zusammenzog, d. h. sie ins Vestibül hineinverlegte und ihre gegenläufige Bewegung in einräumig konzentriertem Zusammenklang sich entfalten ließ. So schon, in einfacher Fassung, Schlüter im Berliner Schloß (Abb. Gurlitt, Schlüter, p. 142, Pinder, Taf. 6), reichere Durchführung in Deckers „Fürstl. Baumeister“; am großartigsten M. v. Welsch in der dreigeschossigen, von säulengestützten Galerien umzogenen, lichtdurchfluteten Eingangshalle von Pommersfelden (1711/18; Taf. VII, Weigmann 152, 170, Taf. 19—22). Dazu eine einfache Vorstufe in Gaibach und ein etwas schlichteres Seitenstück in Ebrach (Pinder, Taf. 66).

Bei einer solchen Anordnung wurde freilich der großartigste Eindruckseffekt für den Eintretenden gleich im ersten Augenblick verpufft, und das widersprach allzusehr dem vor allem auf stetig zunehmende Steigerung, auf Überraschungen und packende Kontraste bedachten Sinn der barocken Komposition. Die — durch den äußeren Sockelcharakter des Erdgeschosses bedingte — etwas gedrückte und lichtarme Raumstimmung des Vestibüls war der für solches Streben fast unentbehrliche Ausgangspunkt eines Weges, der von da über den zunächst einläufig beengten und dämmerigen, dann, nach dem ersten Podest, großzügig verdoppelten Treppenaufstieg in die immer freiere Weite, Helligkeit und Eindrucksfülle der oberen Regionen des Treppenhauses ausmündet. Es galt nun also, die Eindruckskraft eines derartigen Architektur-erlebnisses, wie sie auch in den einseitig abgebogenen Anlagen von Schleißheim, Würzburg, Brühl und selbst in manchem bescheideneren Beispiel sich unwiderstehlich entfaltet, zu verknüpfen mit dem einheitlich fortströmenden Fluß einer der Mittelachse folgenden, und wie in Pommersfelden symmetrisch verzweigten Bewegungskurve. Und diese höchste Steigerung gelang wenigstens in einem singulären Fall, in Balthasar Neumanns Treppenhaus von Bruchsal (1729/32).

Bei der außergewöhnlichen Tiefe des Corps de Logis konnte hier das Treppenhaus zwischen Vestibül und Gartensaal eingeschoben werden als besonderer, von kleinen Lichthöfen flankierter Baukörper stumpfovalen Grundplans. In diesen eingebaut im Erdgeschoß ein konzentrischer Kern, der den gewölbten, grottenartig aus-



127. Bruchsal, Haupttreppe, 1729 von B. Neumann
s. S. 167/8 (nach Hirsch)



128. Stockholm, Wohnhaus des Architekten N. Tessin, um 1700 (n. Upmark) s. S. 161

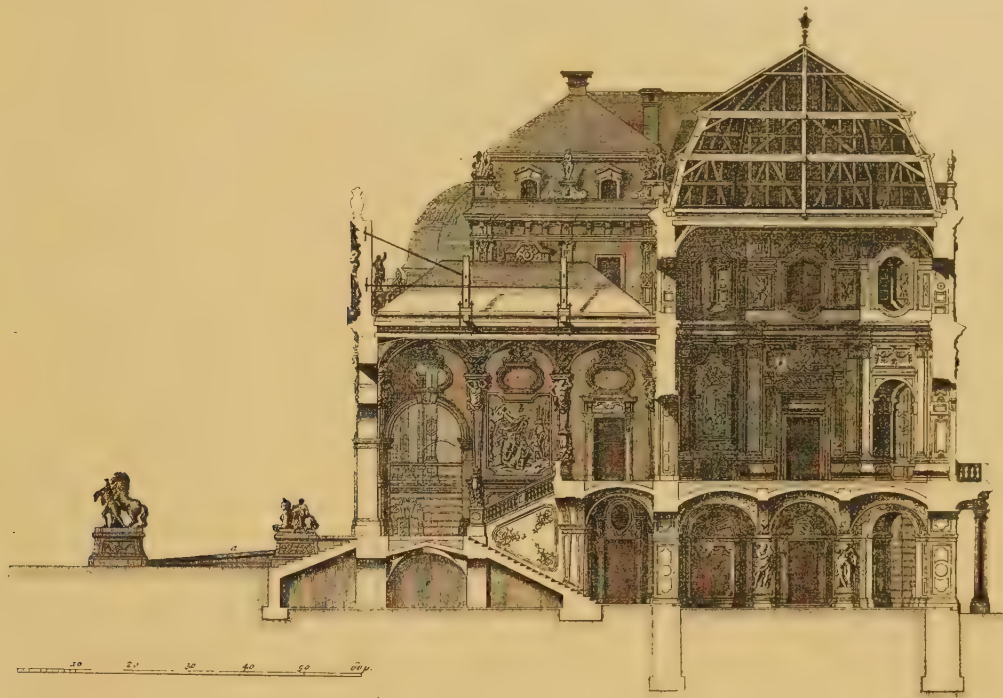
gestalteten Durchgang vom Vestibül zur Sala terrena enthält. In dem ringförmigen Intermedium aber zwischen Kernbau und äußerer Um-mauerung winden sich, links und rechts ausbiegend, die symmetrischen Treppenläufe empor und vereinigen sich oben in einer prachtvollen, strahlend erhellten Kuppelhalle, auf der balustradenumsäumten Plattform des Kernbaues, die den pompösen Vorplatz und Verbindungsraum der mittleren Hauptsäle des vordern und hintern Flügels darstellt (Abb. 127. Gurlitt 350 Grss., Kstd. Baden IX, 2, p. 154, Taf. XVII, Hirsch, l. c., Taf. 8/9, 21 ff.). Ein ovales Treppenhaus mit elegant geführter Doppeltreppe, aber ohne Kernbau hat das schwäbische Schloß Wurzach (1721, Abb. Donaukreis, Einleitg., p. 23). — Eine unmittelbare Vorstufe für Bruchsal findet Habicht unter P. J. Sängers Entwürfen (ca. 1720) s. Monatsh. f. Kstwiss. 1916, p. 55/6 mit Abb. — Das hochbarocke Ideal einer ausdrucksvoll komponierten Gruppe von Räumen konnte in der Tat nicht geschlossener und kraftvoller verkörpert werden, als es in Bruchsal geschah. Aber eine weitere Variation desselben Themas, von nicht minder reicher Erscheinung, ergibt sich in Hildebrandts Wiener Belvedere (1714/24) dadurch, daß von dem erhöhten Niveau des durch eine Freitreppe und fahrbare Rampen zugänglichen Vestibüls, zwischen symmetrisch ansteigenden Treppen, ein absteigender Ast in halbdunklem Durchgang nach dem hellen Gartensaal hinunterführt (Abb. 129 u. Pinder p. XIII). Solch eng verflochtenes Ineinandergreifen der kompositionellen Motive, und der daraus entspringende höchst lebendige Reiz malerischer und rhythmischer Kontraste konnte erst auf der vollen Entwicklungshöhe des Hochbarock sich verwirklichen; man vergleiche, als Gegenbeispiele des lockeren Zusammenfügens und Auseinanderziehens der älteren Kompositionsweise, einerseits die kolossale Freitreppenanlage, die nach Fischers Projekt in Schönbrunn direkt zum oberen Hauptsaal emporführen sollte (Abb. Öst. Ksttop. II 106), andererseits das Liechtensteinsche Gartenpalais, wo das mit

fünf Achsen geöffnete Vestibül durch einen etwas engeren Mittelteil mit der wiederum fünfachsigen saalartigen Halle der Gartenfront in unmittelbarer Verbindung steht, gleichzeitig aber in seitlichen Hallenjochen längs der Anfahrtseite in zwei symmetrische Treppenhäuser ausmündet.

Ein nahe verwandtes Seitenstück aber zum Belvedere schuf Frisoni im Neuen Corps de Logis in Ludwigsburg (1724, Grss. bei Gurlitt, p. 165). Die Anlage dieses Gebäudes an einem Geländeabfall, wodurch das Obergeschoß der Hofseite nach dem höherliegenden Garten zu als Erdgeschoß auftritt, schloß die Anlage eines Gartensaals hinter dem großen querovalen Vestibül der Hofanfahrt aus, jedoch bohrt sich die Mittelachse in einem schmalen Durchgang, der sich dann zu einer halb-unterirdischen Grotte erweitert, ihren Weg und erreicht auf einer steilen Treppe den Garten, während zu beiden Seiten des Vestibüls prächtig ausgestaltete Treppenhäuser ins Hauptgeschoß emporführen. Damit vergleiche man auch den Treppen-Einbau in den ovalen Zwingerpavillon, der Außen- und Innenraumgliederung auf das reizvollste sich durchdringen und verflechten läßt.

Von den glanzvollen Schaustellungen der Hochblüte barocker Kompositionskunst wenden wir uns noch einmal zurück zu dem, was ihnen unmittelbar voranging. Schon 1690/95 hatte H. Korb in dem (leider zerstörten) Salz-dahlum eine mit dem Belvedere und Ludwigsburg einigermaßen vergleichbare eigenartige Gruppierung der Doppeltreppe um den Durchblick in einen tieferliegenden — von Galerien umzogenen — Grottensaal geschaffen (Grss. bei Gurlitt p. 61; genauer bei Sturm, Reisanmerkgn.), nur die etwas engräumige, winklige Durchführung der originellen Bauidee läßt auch hier den noch nicht voll entwickelten Stil der Zeit erkennen. Davon abhängig die etwas freiere, vereinfachte Plananlage von Neustadt a. Elde (1711/17 von Sturm, s. Kstd. Mecklenbg. III, 291).

In den älteren Bauten der Periode fehlt nicht selten ein ausgebildetes Vestibül; das Treppenhaus mündet unmittelbar auf das Eingangsportal bzw. auf den hinter der Hauptfront entlang laufenden Korridor (so in Friedrichswerth (1683) und Saalfeld) oder aber, es ist nach alter Sitte in einem als Mittelrisalit vortretenden Turm untergebracht. So schon die stattliche Doppeltreppe des alten Potsdamer Stadtschlösses (von 1670) und die



129. Wien, Belvedere (1721/4), Querschnitt durch Treppenhaus und Mittelsäle (nach Kleiner)

Hildebrandt

ihr nachgebildete in Zerbst (Grss. Kstd. Anhalt 425/6). Ebenso an der (zerstörten) Wolfenbütteler Bibliothek von Korb, 1706. Wenn wir aber in Köpenick, 1681, und ähnlich schon 1670 in Osnabrück, ein stattliches querrichtiges Vestibül finden, an das sich in der Mittelachse die doppelläufig beginnende Treppe anschließt (Abb. Bergau, Kstd. Brandenburg p. 45), so dürfte dies vielleicht, ebenso wie die Formen der Dekoration, auf den Einfluß des holländischen Klassizismus (vgl. Mauritshuis u. a.) zurückzuführen sein. Solche achsiale Anfügung einer symmetrisch entfalteten Treppenanlage hinter dem Vestibül, und zwar meist in einem dafür eingerichteten rückwärtigen Mittelrisalit oder Ausbau, ist dann aber vor allem in Sachsen häufig anzutreffen. Beispiele: Stauchitz bei Oschatz (1700/7), Tiefenau, Ratibor und, besonders großzügig, Joachimstein (1722 ff.; Abb. Kstd. Sachsen XXXVII 434, XXVIII 290, XXIX 63 ff.). Ein süddeutsches Gegenstück in dem „Riesenburg“ genannten Querflügel von Schloß Ludwigsburg.

Eine ansehnliche Ausbildung der Treppen ist aber keineswegs gebunden an deren zentrale Lage. So hat Fischers Entwurf für Schönbrunn, neben der Freitreppe vor dem Mittelbau, eine riesige „Hauptstiege der Kaiserin“, die einen der Eckpavillons ausfüllt; dasselbe in beiden Eckpavillons von Bensberg und im Stift Göttweig von Hildebrandt. Ausgeführt wurde allerdings nur die letztgenannte Anlage, und auch diese nur in einer der Flügelbauten (Österr. Ksttop. II 106; I 446). Dann die nicht selten auch recht stattlich ausgebildeten Nebentreppen großer Baukomplexe und die Treppenhäuser, die in den oftmals schmalgepreßten oder unregelmäßig geformten Liegenschaften städtischer Adelspaläste und Patrizierhäuser mit sinnreichem Geschick eingepaßt sind. Man vergleiche hierfür Niemanns Aufnahmen der Treppenhäuser verschiedener Wiener Paläste, die verschiedenen Beispiele bei Baer, Wohn- und Festräume, Taf. 115, 124/5; aus Norddeutschland, außer dem in Inventaren verstreuten vielfältigen Material, besonders Dietrich, Bürgerl. Wohnhaus in Sachsen, S. 69 ff., Erbe und Ranck, Das Hamburger Bürgerhaus (1911). Endlich die Mustergrundrisse in Sturms „Vollständ. Anweisung, alle Arten von Wohnhäusern wohl anzugeben“ (1715).

Über die Konstruktion und Einrichtung der Treppenanlagen überhaupt ist für diesen Zeitraum folgendes zu bemerken. Die altgewohnte Wendeltreppe wird auch jetzt noch in vereinzelten Fällen als Nebentreppe vorgeschlagen und ausgeführt. Wesentlich für die allgemeine Stilentwicklung sind aber nur die geradläufigen Treppen und deren räumliches Gehäuse. Die bis etwa

1700 noch etwas schwerfällige Struktur des Treppenbaues, wo die einzelnen Läufe, durch feste Mauern geschieden, ansteigenden Korridoren ähnlich sind (so z. B. in Köpenick, in Gießmannsdorf [1694, Kstd. Sachsen XXIX 15] und noch im Liechtensteinschen Gartenpalais), weicht dann mehr und mehr einer luftigeren, freier beweglichen Anlageform. Die Tendenz zur Einräumigkeit durchbricht soviel als möglich die Scheidewände und festen Zwischenböden, eröffnet dem Aufsteigenden den Reiz beständig wechselnder Ausblicke in die benachbarten wie die höherliegenden Treppenteile. Statt der separierten „Treppenkorridore“ entsteht das einheitliche „Treppenhaus“ als immer mehr ins Weiträumige, Helle, festlich Prachtvolle gesteigerte Halle.

Ein Weiteres ist das aus Italien übernommene sanftere, vornehm gemächliche Profil des Treppenanstiegs, das freilich einen größeren Raumbedarf zur Folge hat. Aber solche über das Zwecknotwendige hinausgreifende Raumausweitung, ja Raumverschwendung ist dieser Zeit kein Vorwurf, vielmehr eine vornehme Passion, der sich Bauherr und Architekt mit vollem Bewußtsein hingeben.

Anlagetypen: 1. Das quadratische oder annähernd quadratische Treppenhaus, wo die Treppe von einem Geschoß ins nächsthöhere jeweils in drei Absätzen, auf schrägansteigenden Pfeilerarkaden um einen offenen Mittelschacht herum emporgeführt wird. So in vielen bürgerlichen, wie auch vornehmen Bauten, z. B. im Erzbischöfl. Schloß Kremsier (1680, Abb. Prokop. 1, Mähren IV 1107), in Neustadt a. Elde, von Sturm, in den Wiener Palais Lobkowitz und Liechtensteinsches Majorat (s. Niemann), im Böttinger-(Prel-)haus in Bamberg (Popp 249); besonders elegant im Salzburger Mirabellschloß von Hildebrandt (1722, Abb. Pinder 20, Öst. Ksttop. a. a. O.). Dasselbe in symmetrischer Verdoppelung in Zerbst, in Fischers Entwurf für Schönbrunn, Moritzburg (1722, Umbau von Pöppelmann), in Ludwigsburg, Neues C. de Logis usw. — Die ältere Vorstufe, mit massivem Pfeilerkern, z. B. in Kunstadt (Prokop, Mähren IV 1168/9).

2. Das langrechteckig gestreckte Treppenhaus mit zwei gegenläufigen oder gar nur einem ungebrochenen Ast die Geschoßhöhe erreichend; der perspektivische Eindruck oft noch durch eingeschobene Ruhepodeste gesteigert. Ein früher (1664ff.) Vorläufer im erzbisch. Palais in Olmütz (Archit. C. Fontana, Abb. Prokop IV, 1107, 1153); dann um 1680/90 die Treppenanlage in Kloster Garsten und die besonders stattliche in St. Florian, wo dieser symmetrisch verdoppelte und im Obergeschoß wiederholte Treppenzug in einem breiten, ganz italienisch mit luftigen Arkaden geöffneten Mittelrisalit untergebracht ist und so durch seine Bewegung das Fassadenbild bereichert, wie er selbst den Ausblick ins Freie unmittelbar genießt (Abb. Gurlitt 253). Ferner Hildebrandts Palais Kinsky (Daun), wo das Treppenhaus, in dem schmalgepreßten Grundstück längs dem Innenhof angeordnet, durch die geschickte Lichtführung und reiche dekorative Belebung seine Engrüstigkeit völlig zu verhehlen vermochte (Abb. 126; Niemann l. c.). Im Dresdener Taschenbergpalais sind die langen Treppenläufe zu prahlerischer Zweispurigkeit verdoppelt, dazu im Entwurf noch ein in der Querachse symmetrisch korrespondierendes Paar (1707 von Pöppelmann, Grss. Kstd. Sachsen XXII, 395).

Die symmetrische Verdoppelung der Haupttreppe à cheval eines mittleren Durchgangs ist, als erste Unternehmung eindrucksteigernder Raum- und Konstruktionsverschwendung vereinzelt schon vor 1680 auch in Deutschland aufgetreten, (z. B. Potsdam, Stadtschloß); der ausgereifte Hochbarock sucht aber darüber hinausgehend nach weiteren Kombinationen, Raumverzweigungen und -verflechtungen, durch abwechselnde Gabelung und einläufigen Zusammenschluß des Treppenwegs, der den Bewegungsfiguren eines feierlichen Kontretanzes zu folgen scheint. Das gilt für die großen Schloßbauten, wo das Treppenhaus selbst, wie gezeigt wurde, nur eine Etappe bedeutet in dem großen, wirkungsvoll inszenierten Gesamtverlauf räumlicher Eindrücke und Erlebnisse, der die Komposition des ganzen Kernbaues umfaßt; aber nicht minder für räumlich beschränkte oder isolierte Treppenanlagen.

Genannt seien z. B. die Treppe im Schloß Saalfeld in ihrer etwas provinziellen und noch sehr engräumigen Pracht (von 1720, Abb. Kstd. Sa.-Mein. VI, 103); die originelle Doppeltreppenanlage des ehem. Marienroder Klosters in Hildesheim (Kstd. Hannr. II 5, p. 309/10, und als völlig frei entwickeltes Gegenbeispiel die in elegantem Regencestil durchgeführte Treppe des Palais Preysing in München (1723ff. von Effner, Popp 142); ferner die Prunkstiegen der österr. Klöster Seitenstetten und Melk (1716) von Prandauer, Göttweig (1709ff.) von Hildebrandt

(Abb. Öst. Ksttop. I 446, 450, III 285/6, Baer I. c. p. 133). Sehr reizvoll das Treppenhaus von Pal. Schönborn, Wien Renngasse (Ohmann, Taf. 149/50). Vielleicht das köstlichste aber ist in verhältnismäßig kleinen Dimensionen die höchst ausdrucksvolle Treppenführung in Prinz Eugens Winterpalais (Finanzministerium) von Fischer (1703, Gurlitt 232). Dagegen das Treppenhaus von Palais Trautson (1710/12) in seiner stolzen, klassisch geläuterten Großförmigkeit, ein erstes Dokument von Fischers Reifestil (Abb. bei Dohme, Barock). Kühler und rein französisch die etwas nüchterne Disposition der Treppe in Kleinheubach (1723/6 von De Lafosse, Kstd. Bayern III, 18 p. 160, 3). Malerisch und romantisch reizvoll in ihrer Verwahrlosung die hochräumige Treppenhalle im Deutschordenshaus in Frankfurt a. M. (Archit. M. von Welsch, 1710 ff.).



130. Frain (Mähren), Ahnensaal, 1690/4 von Fischer v. Erlach (n. Prokop)

Die hier, wie häufig in hochbarocken Bauten, die ganze Gebäudetiefe erfüllende Anlage des Treppenhauses ergab die für den oben angedeuteten Kompositionsgedanken sehr willkommene Möglichkeit einer beidseitigen, starken Erhellung der oberen Treppenregion; in Kleinheubach zugleich die nicht minder vorteilhafte Nötigung, neben den Treppenläufen ebene Kommunikationswege in der Höhe des Obergeschoßniveaus durchzuleiten. Zur Lichtsteigerung kam also hinzu die Steigerung der räumlichen Weite und Vielgestaltigkeit. Man vergleiche dafür besonders in Würzburg, Schleißheim und Schloß Brühl den Steigerungsfortschritt von der engen Einschiffigkeit der unteren zur Dreischiffigkeit der oberen Treppenläufe, endlich zur fünfschiffigen Weite des Hauptgeschosses. Über das Zweckbedürfnis hinaus werden in Pommersfelden diese anstoßenden Korridore zur ringsum geführten, festlich prächtigen Einrahmung des Treppenhauses (Taf. VII). Dieses selbst aber schwingt sich, hier wie anderwärts vielfach, in ungehemmtem Raumanstieg bis unter das Dach empor, so daß bisweilen zur Verbindung der angrenzenden Räume des oberen Geschosses ein schmaler Galerieumgang als plastisch bewegte Einkerbung des großen Raumkörpers hoch oben eingebaut werden muß und kann (Abb. 126).



131. Fulda, Kaisersaal in der ehem. Bischofsresidenz. (n. Weigmann)

In besonders origineller Fassung als geschnörkelter Oberlichtdurchbruch eines unter den obersten Geschoßboden anschwingenden Wölbungsspiegels in den beiden Treppenhäusern von Rastatt (Abb. Popp 247), sowie, etwas kraftvoller durchgebildet in Ludwigsburg. Im Schloß Brühl ist der rechteckigen Halle ein ovaler Galerieeinbau als Überleitung zu einer



132. Spielsalon im Schloß Ludwigsburg, ca. 1712
von Frisoni (n. Schmöhl)

darüber ansetzenden Kuppelwölbung eingeschrieben. In Schleißheim mündet die hochliegende Wölbung in eine schlanke, achteckige Laterne. (Querschnitt bei Hautmann, Effner, Taf. XIV.)

Eingangshalle und Treppenhaus sind in ihrer Verknüpfung und inneren Ausgestaltung die raumkünstlerisch interessantesten Teile des vornehmen Wohnbauses. Über die sonstige Innengliederung des profanen Baukörpers bleibt nur wenig zu bemerken.

Der große Hauptsaal, der — jedenfalls bei allen Neuanlagen — auf die Mittelachse eingestellt ist, begnügt sich nur noch ausnahmsweise in einigen älteren Beispielen mit eingeschossiger Höhe. Das Emporsteigen durch zwei Geschosse — durch das Hauptgeschoß und das meist mezzanine oder wenigstens niedriger gehaltene oberste Geschoß — ist sonst für diese auch im Raumvolumen und Raumausdruck auf das pathetisch Gesteigerte ausgehende Zeit geradezu die Regel und auch in bescheideneren Bauten nicht selten. Eine entsprechend großförmige, schwungvoll bewegte Wandgliederung, üppige Stuckaturenpracht und die phantastische Illusionskunst der Deckenmalerei tragen das ihrige dazu bei.

Beispiele eingeschossiger Prunksäle: der Thronsaal des Großen Kurfürsten, sog. Alabastersaal im Berliner Schloß, Ehrenburg in Coburg, (Abb. 146) und noch der, ins dritte Geschoß hinaufverlegte „Kaisersaal“ der Bischofsresidenz in Bamberg (um 1700, Weigmann 88, Taf. X). Zweigeschossige Höhe hat schon der Saal im Potsdamer Stadtschloß (um 1670). — Bemerkenswert, daß auch begüterte Klöster sich nun häufig derartige, im Grunde für sie zwecklose Kolossalräume als Paradenstücke ihrer inneren Anlage herrichten lassen (z. B. Abb. 144).

Für die Grundform wird im Bereich des reinen Barock ein etwas stumpfes Rechteck bevorzugt; die genau zwei Quadraten (16×32 m) entsprechende Form von Smids Alabastersaal in Berlin ist Klassizismus, ebenso wie die einfach quadratischen Säle.

In Eosanders Schloß Monbijou ein quadratischer Zentralraum mit Oberlicht, in einem zeitgenössischen Plan als „Salet à la grec“ bezeichnet; quadratische Säle ferner in Kleinheubach und in Übigau bei Dresden.

Aber das Bedürfnis nach einer auch im Grundplan bewegteren, geschmeidigen Raumgestalt läßt schon frühzeitig — ebenso wie im Kirchenbau — achteckig abgeschrägte und namentlich elliptische Saalgrundrisse auftreten; dies gilt besonders für die Sala terrena, den halboffenen Gartensaal, der auch durch die hier beliebte Innenausstattung mit Wandnischen, Fontänen, Grottengestein einen gartenmäßig freien, heiterbewegten und originellen, jedenfalls möglichst unfeierlichen Charakter zur Schau tragen sollte. Aber auch für den großen Zeremoniensaal im Hauptgeschoß bleibt man nicht bei der einfachen Rechteckform, und ein polygonaler oder sonstwie zierlich zugeschnittener Grundriß wird namentlich den kleinen Kabinetten gegeben, die zu intimer Geselligkeit oder auch geradezu als kleine, besonders luxuriös und neuartig ausgestattete Zierstücke der Innendekoration, sei es irgendwo aus der Zimmerflucht ausgespart, sei es wie im Belvedere und in Ludwigsburg in den Eckpavillons untergebracht werden. (Abb. 132.)

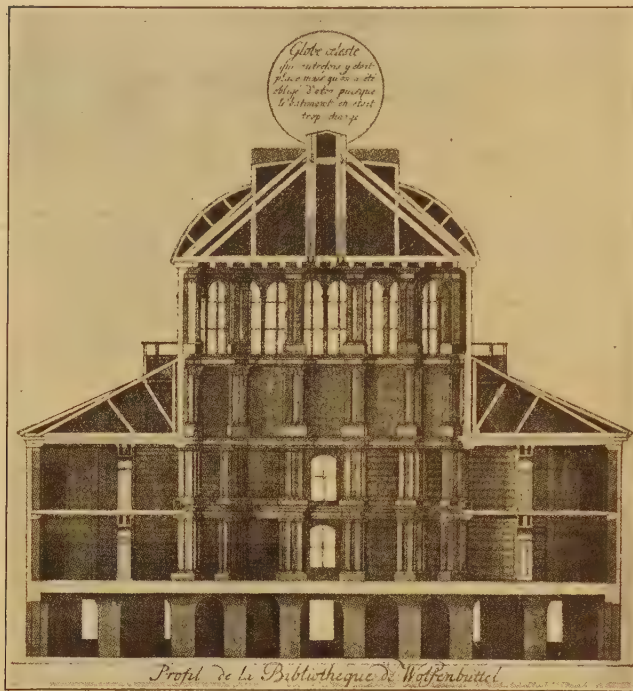
Beispiele: Der querovale Saalbau als Mittelstück in Zuccallis erstem Entwurf für Schleißheim, 1692 (Paulus, Abb. 68), der riesige Ahnensaal auf Schloß Frain von Fischer v. Erlach 1690/4 mit gleichfalls elliptischem, aber quergestelltem Vorsaal (Abb. 130); Nerings (?) Kernbau von Charlottenburg 1696, mit längsgerichteter, weit auspringender Sala terrena (Grss. bei Gurlitt, Schlüter p. 111). Elliptische Säle in der Folgezeit, besonders in Österreich häufig; s. Buchlowitz in Mähren (Abb. 117) und die böhmischen Schlösser Liblitz (1699) und Trpist (1729), mit zwei in der Mittelachse längsgereichten Ellipsen (Kstd. Böhmen XXX, 328/9; ein zierlicher, ovaler Vorraum ist in Pommersfelden zwischen Treppenhaus und Hauptsaal eingebaut (Weigmann, p. 170, Taf. 22). In Ludwigsburg, Neues Corps de logis, ein elliptisches Vestibül, und oben ein großer querovaler Saal, dem von der Hofseite her — im Zusammenlauf des Doppelweges der Treppenhäuser — ein rechteckiger Vorsaal mit Halbkreis-Ausbauchung der Schmalseiten vorantritt. Diese letztere Form, in mächtigen Verhältnissen und mit Flachkuppel über dem Mittelteil, erschien schon früher als Hauptsaal des Schwarzenbergpalais in Wien. Als achteckiges Oblongum ist der ebenerdige wie der darüber liegende Hauptsaal im Wiener Belvedere, in Würzburg, und ebenso die Sala terrena in Bruchsal — diese mit dekorativem Kappengewölbe und Wandnischen — gestaltet (Abb. Kstd. Baden IX 2, 156). Ein kreisrunder Kuppelsaal, dessen Wölbung auf einem Kranz von acht freistehenden Säulen ruht, behauptet den Mittelpunkt der langgedehnten Schloßanlage von Biebrich; unter diesem, von der Rheinterrasse her durch eine Freitreppe direkt zugänglichen Hauptraum, liegt im Sockelgeschoß die gleichgeformte, aber nur flachgewölbte Kapelle, ursprünglich durch eine Öffnung in der Decke mit dem oberen Saal kommunizierend (Kstd. R.-Bez. Wiesbaden V, 209, 216). In der Eremitage von Waghäusel bildet ein sechszehneckiger Saal mit phantastisch illusionär ausgemalter Kuppelwölbung die zentrale Bekrönung des ganzen Gebäudes (Kstd. Baden IX 2, 243 u. Taf. XXXV).

Wie in der oberen Raumzone der Treppenhäuser, so findet sich nicht selten auch in größeren Saalanlagen ein Galerieumgang oben umgelegt oder in das Innere vorkragend. So in Frain und Buchlowitz, in Arolsen, Ludwigsburg, Kleinheubach u. a. Und das für die Belebung des Raumgebildes so wertvolle Galeriemotiv ist schon aus praktischen Bedürfnissen unvermeidbar bei den großen Bibliotheksälen, wie sie vor allem in den Klöstern, aber auch in oder bei fürstlichen Schlössern, oft als wahre Prachtstücke der barocken Innenausgestaltung angelegt worden sind. Für die stille Gelehrtenarbeit ist hier bisweilen ein kaum minder prunkhafter und berauschend erhebungsvoller Rahmen geschaffen, als ihn die religiöse Meditation und Gottesverehrung dieser Zeit in ihren Kirchenräumen fand.

Als Raumform gibt man in der Regel einen rechteckigen, von beiden Längsseiten her belichteten, flachgewölbten Saal; so in Waldsassen, wo der noch erhaltene Entwurf von 1688 erst 1724/5 in dekorativ bereicherter Form zur Ausführung gelangte (Abb. Kstd. Bayern II 14, p. 127/131, Taf. XIV). Ausnahmsweise, in Schlierbach bei Kremsmünster, um 1700, das griechische Kreuz mit Flachkuppel über das Vierung (Abb. bei Baer, Wohn- und Festräume 111). Die auf hölzernen Karyatiden, bzw. Freisäulen ruhende, ringsumgeführte Galerie vermag schon an sich und durch undulierende Bewegung der Brüstung das Raumbild wirkungsvoll zu bereichern. Aber damit nicht genug, wird in einzelnen österreichischen Anlagen von besonders prunkvoller Gestalt die Saalform selbst in ihrer langgestreckten Ausdehnung absatzweise eingebaucht und wieder ausgeweitet und damit in eine rhythmisch ausdrucksvolle Abfolge von Haupt- und Nebengliedern aufgeteilt. Das berühmte Paradestück dieser Art ist Fischers Hofbibliothek in Wien (1723/35, Abb. Pinder 12/3; Öst. Ksttop. XII, 173 ff.), mit querovalen Kuppelsaal als Mittelglied, die Flügelstücke durch eine offene Säulenstellung mit Gebälk zwischen einspringenden Pfeilermassen jeweils in ungleich große Hälften zertrennt, wodurch die rhythmischen wie die optischen Eindrucksreihen



133. Schleißheim, Billardsaal im Erdgeschoß
(Jos. Effner um 1725) (Phot. Seemann)



134. Wolfenbüttel, ehem. Bibliothek. 1706/10 von Herm. Korb
(n. Kstd. Braunschwg.)

sammlung des Braunschweigischen Hofes wurde hier — was bis dahin noch nirgend sonst geschehen — ein eigenes, für sich stehendes Gebäude neu errichtet, mit einem mächtigen, oberlichterhellten Lesesaal von ovaler Grundform in der Mitte und mehrgeschossigen Büchermagazinen ringsherum, die teils durch die Umgänge des Lesesaals, teils direkt von den Außenfenstern des rechteckigen Gebäudekörpers Licht empfangen (Abb. 134). Die trefflich disponierte, eindrucksvolle Anlage war leider nur in Fachwerk ausgeführt, so daß schließlich (1880) der Abbruch dieses kulturhistorisch wie baugeschichtlich gleich bedeutsamen Denkmals unvermeidlich wurde. Die Planidee dieses ältesten eigentlichen Bibliotheksgebäudes ist sodann in der Radcliffe Library in Oxford (1737–46, Abb. Gurlitt 377) und noch in mancher neueren Bibliotheksanlage weiter ausgebildet worden. Für Deutschland aber blieb Korbs Leistung das ganze 18. Jhh. hindurch ein viel bewundertes Unikum ohne weitere Nachfolge. Der einfache Typus des rechteckigen Saales, mit Repositorien in zwei Etagen rings umstellt, war nach wie vor die allein übliche Anlageform fürstlicher wie klösterlicher Büchereien. Erwähnenswerte Beispiele der Rokokozeit in St. Gallen, Schussenried (Abb. 135), Wiblingen, Fulda, Fürstenzell bei Passau, Weimar, Mannheim. Schließlich aber als etwas ganz Einzigartiges von unvergleichlich vornehmem und intimmem Reiz die in einem ovalen Kabinett eingebaute Privatbibliothek Friedrichs des Großen in Sanssouci (1745, Abb. Gurlitt p. 473).

Aus dem italienisch-französischen Palastbau ist gelegentlich auch für Deutschland übernommen worden die „Galerie“, oder wie Decker eine solche Räumlichkeit in seinem Idealentwurf nennt, der „Spaziersaal“.

Allerdings, der $1\frac{1}{2}$ Geschoß hohe, die volle Tiefe eines Flügeltrakts einnehmende Raum, den er unter diesem Namen einführt, geht über den eigentlichen Typus der Galerie, als eines hellen, reichdekorierten Wandelganges, weit hinaus. Eine solche Galerie gewöhnlichen Zuschnitts haben z. B. Schloß Charlottenburg und die Stockholmer Residenz (um 1700); im ursprünglichen Monbijou-Schlößchen in Berlin war sie längs der Gartenfront angeordnet und fand nach beiden Seiten in offenen Laubengängen ihre Fortsetzung. In Schleißheim enthält das Mittelgebäude im Obergeschoß der Gartenseite eine direkt an das berühmte Versailler Vorbild gemahnende Galerie; ähnlich, aber in mehr saalartigen Verhältnissen, im Liechtensteinschen Gartenpalais in Wien. Mit der speziellen Bestimmung einer „Bildergalerie“ erscheint diese Raumform im Wiener Belvedere und später in

zu wechselvollstem Reichtum gesteigert werden. Der Raum erhebt sich in zwei vollen, durch die von Konsolen, im Mittelsaal von Hermenpilastern, gestützte Galerie geschiedenen Geschossen, darüber ein hoch geschwungenes Tonnengewölbe, und im Zentrum die von acht großen Ovalfenstern hellerleuchtete Kuppel, in der die Malerei noch einen lebhaft bewegten oberen Galerieumlauf vortäuscht.

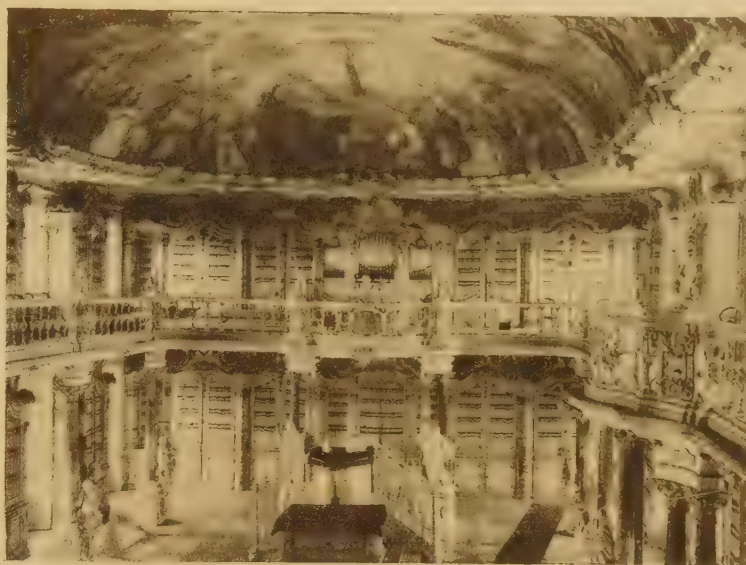
Spätere Seitenstücke hierzu in den niederösterreich. Stiften Admont — zwei Rechtecksäle mit verengtem Zwischenglied (Abb. bei Ebe 152) — und, ungewöhnlich prunkhaft, durch schwungvolle Aneinanderfügung von tonnengewölbten und hellen, hochansteigend überkuppelten Raumteilen, Altenburg a. Kamp (Öst. Ksttopogr. V, 310–12). Während aber hier die praktische Zweckbestimmung — die auch in Wien noch durchaus zu ihrem Rechte kam — völlig zurücktritt hinter dem Trieb zu verschwenderisch großzügiger Raumkomposition, so muß die 1706–10 durch Hermann Korb erbaute Wolfenbütteler Bibliothek als Musterstück sinngemäßer Anlage und Raumaussnutzung hervorgehoben werden. Für die (damals unter Oberleitung eines Leibniz stehende, später durch Lessing verwaltete) wertvolle Bücher-

Ansbach. Als seltene Kuriosität fand ich in einem sächsischen Landadelssitz, im Herrenhaus des Rittergutes Mölbis bei Leipzig (1714), den Korridor des Mittelbaues im Hauptgeschoß durch Wandkamine mit plastischen Aufsätzen und dekorative Wandmalereien in den Charakter einer „Galerie“ emporgehoben.

Die Anordnung der einfachen Korridore als bequeme, außerhalb der Zimmerflucht liegende Zirkulationswege ist freilich nicht eine neue Errungenschaft des Hochbarock, jedoch erst in dieser Zeit systematischer durchgeführt und in verschiedener Weise in den Gebäudekörper eingegliedert worden. Entweder, indem man, der klösterlichen Bauweise folgend, an den Hofseiten der drei- und vierflügeligen Anlagen solche Gänge ringsum oder wenigstens streckenweise entlanglaufen ließ (z. B. Marquardsburg, Zerbst, Hubertusburg) oder durch Einschaltung eines (meist ziemlich dunklen) Mittelganges zwischen zwei, den Hauptseiten des Gebäudes entsprechenden Zimmerreihen (so in Rastatt, Erlangen, Gießmannsdorf u. a. w.). Als verborgene Abkürzungen und Verbindungswege für die Bedienung sind in Würzburg und Bruchsal (Grsse. bei Pinder, p. II und IX) schmale Korridore um die kleinen Lichthöfe herumgeführt.

Um schließlich noch einen Blick auf England zu werfen, so sei zunächst an das oben S. 107/8 Gesagte erinnert. Das demnach als früh erworbenes Besitztum in der englischen Baukultur vorhandene Ideal einer möglichst symmetrisch geordneten und harmonisch proportionierten Aufteilung der Gebäudemasse blieb ihr unverloren. Eine Weiterentwicklung ergab sich einerseits aus der Aufgabe, die der Außenwirkung zuliebe locker gruppierten Gebäudeformationen der großen Adelssitze auch innerlich einigermaßen bewohnbar zu gestalten, andererseits durch die oft sehr bedeutende Steigerung des zentralen Hauptraums. Als solcher wird die „Hall“ ausgebildet, obwohl sie, meist direkt durch den Haupteingang zugänglich, zugleich als Vestibül und Empfangsraum fungiert, womit dann, sehr unbarock, der räumliche Haupteindruck vorweg genommen wird; der in der Regel in der Hauptachse anschließende „Salon“ besitzt stets geringere Dimensionen. — Übrigens hat auch das neuere englische Haus, bei aller entschiedenen Absage an den Klassizismus, die „Hall“ behalten, nicht als Paradesaal, sondern als den allgemeinen Wohnraum der Familie (wie die „Halle“ im altgermanischen Haus), und demgemäß mehr einwärts verlegt und wohnlich zugeschnitten.

Zahlreiche photographische Beispiele zu diesem Abschnitt bei Latham (Engl. Homes, 3 Bde.). Wren in einem bei Blomfield 282 abgeb. Entwurf gestaltet die Halle als mächtiges Quadrat und vielleicht würfelförmig wie etwa Jones den Hauptsaal zu bilden liebte; und quadratisch mit Kuppel ist auch, dem palladianischen Vorbild gemäß, die Halle in den oben S. 164 erwähnten Rotonda-Imitationen. Im allgemeinen aber bevorzugt diese Zeit das ausdrucksvollere Rechteck und gibt ihm starke Höhenentfaltung. So z. B. Stoke Edith und Houghton Hall (Latham III, 252, 314, 356). In Vanbrughs Hauptwerken erhebt sich die Halle sogar durch 3 Geschosse, wobei freilich in Castle Howard der turmartige, im Mittelquadrat in einen Kuppeltambour auslaufender Raumanstieg fast beklemmend wirkt (Abb. Gurliitt 359, 365; Latham III, 292/5, Uhde, Taf. 163). Ähnlich unbehagliche Raumverhältnisse hat auch die $1\frac{1}{2}$ Geschöß hohe „Lange Galerie“ in Blenheim; als solche eine aus Elisabethanischer Zeit ererbte, auch sonst vielfach weitergeführte Raumgattung, die besonders als Ahnengalerie und zugleich oft für die



135. Schussenried, Klosterbibliothek



136. Schloß Buchlowitz (Mähren), Gartenseite. 1698/1700 (n. Prokop)

den altenglischen Adelssitz so bemerkenswert auszeichnende große Hausbibliothek eingerichtet zu sein pflegt.

Die wohlige Weiträumigkeit des festländischen Barock und der in seinem Bereich stets vorhandene Sinn für wirkungsvolle Eindruckssteigerung in der kompositionellen Gruppierung der Räume geht dem englischen Klassizismus fast völlig ab; darum spielt auch das dort so prachtvoll entwickelte Motiv der Treppenanlage hier eine

so geringe Rolle. Auch da, wo nicht alle Haupträume nach der strengen klassizistischen Observanz im Hochparterre Platz fanden, ist meist nur eine hölzerne Treppe in einem in der Regel nur durch Oberlicht erhellten Gehäuse dreiläufig emporgeführt.

Eine der seltenen, hierüber hinausgehenden Ausnahmen war in Wynnes ehem. Buckinghamhouse von 1705 (Grss. Blomfield 294), wo die Hall durch 3 Bogenöffnungen in ein seitlich anstoßendes, gleichbreites Treppenhaus ausmündete. Eine wirkliche Raumverschmelzung aber vollzog der auch hierin ungewöhnlich barock empfindende Vanbrugh in Castle Howard (etwas verwischter auch in Blenheim). Am Mittelquadrat der Halle öffnen sich auch seitlich, zu Querarmen gleichsam, hohe Kolossalbögen, hinter denen unmittelbar angelehnte steinerne Treppenläufe schräg ansteigen.

Von der Gesamterscheinung der Baumasse und ihrer räumlichen Durchbildung wenden wir uns, in näherem Zusehen, der Gestaltung der Fassaden, wie der dem Innenraum zugekehrten Wände und Decken zu und verfolgen auch hier das Ausreifen des hochbarocken Charakters in den einzelnen Kompositionsmotiven und deren Zusammenfügung. Wir vergleichen zunächst, zur Feststellung der hauptsächlichen Momente der Stilentfaltung einige kompositionell verwandte Anlagen aus der Frühzeit und aus der Hochblüte der Periode.

Fischers Reichskanzleitrakt in der Wiener Hofburg (1728ff., Pinder, Taf. 10) ist die hochbarocke Abwandlung eines schon seit den 1670er Jahren im österr. Kunstgebiet formulierten Aufbausystems 4—5geschossiger Palastfronten (s. Leopoldin. Trakt der Hofburg, Palais Starhemberg in Wien, Abb. 4; Palais Czernin in Prag, Abb. 59). Die Entwicklungsergebnisse sind augenfällig. Vor allem die unbedingte Klarheit im Gesamtaufbau: der zweigeschossige Unterbau rein als solcher charakterisiert durch ausschließliche Horizontalfurchung (ohne die auch ihn mit durchstoßende, steifbeinige Vertikalgliederung der älteren Bauten). Wirksames Heraustreten des Hauptgeschosses, das hier sinngemäßer und harmonischer in der Mitte der Geschoßfolge seinen Platz hat: Endlich, als Wichtigstes, die rhythmische Belebung der langen Fassadenflucht durch Risalite von diskreter, doch genugsam sprechender Auszeichnung. — Eine Zwischenstufe veranschaulichen die Fassaden des Berliner Schlosses (1700—1710, Abb. 122, Pinder 1—5). Hauptgeschoß mit Mezzanin obenauf gerückt (wie am Palais Czernin), unbeschränkter Horizontalausdruck der langen Fronten, aus denen die Risalite in völlig unvermitteltem Kontrast wie mit Posaunenstößen herausfahren.

Sehr deutlich lassen sich in Ludwigsburg die einzelnen Etappen der Entwicklung verfolgen (Abb. 114 und Popp 70—72). Zunächst das alte Corps de Logis von Nette (1704ff.), eine starre Rechteckmasse, in der — trotz der Hervorhebung eines mittleren Hauptgeschosses, sockelmäßiger Quaderung des Erdgeschosses und kräftigem Kranzgesims — der enggereichte Vertikalismus der Fenster und der dazwischen hochgeführten Wandstreifen dominiert und den Zusammenhalt des Baukörpers zerhackt. In der Akzentuierung der einen mittelsten Achse kündigt sich, freilich noch allzu unwirksam, das Risalitmotiv an. (Vorhalle und mittlerer Aufbau sind spätere Zutaten.) In den anstoßenden Flügelbauten des Hofes bringt noch Nette selbst (um 1710) die entschiedene Risalitbildung und eine klare Scheidung von Sockelgeschoß und Oberbau. Aber erst Frisonis Kavalierhäuser und Neues Corps de Logis



Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche, 1743—72 (Architekt Balthasar Neumann)

lassen durch freie, körperhaft bewegliche Artikulation der Baumasse, Aussonderung eines pavillonartigen Mittelteils, nachdrückliche Kontrastierung von Haupt- und Nebenpartien, bei sorgfältiger Durchgliederung des Ganzen, den voll entwickelten Hochbarock in Erscheinung treten. Ausgangspunkt und reife Höhe der hochbarocken Entwicklung stehen sich endlich auch in zwei Dresdener Bauwerken leichteren Charakters in örtlicher Nachbarschaft gegenüber: vom Palais im Großen Garten (1679—81, Abb. Popp 69) herkommend treten wir vor einen der Eckpavillons am Zwinger (1711/20, Popp 89), und erleben, nach dem zopfig gehäuften, etwas schwerfälligen Prunk einer noch beinahe frühbarocken Gestaltung, die freie, leichte, flüssige Eleganz der Formen und die um einen fein herausgearbeiteten Mittelakzent zusammengeschlossene Einheitlichkeit der Komposition, wie sie eben erst in der letzten Phase des Hochbarock, und freilich auch nur unter den Händen eines superioren Meisters erblühen konnte.

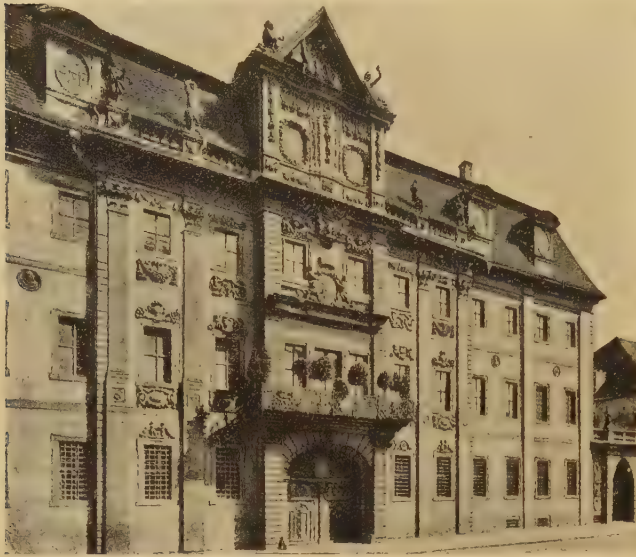
Schon aus diesen herausgegriffenen Proben ergibt sich, was die systematische Durchsicht des Denkmälerbestandes überall bestätigt und was schon die Betrachtung der Kirchenfassaden (s. o. S. 145) ähnlich zeigte: für den ersten Abschnitt der Periode, bis um 1700, ein vorwiegendes Festhalten an der schweren Blockform, bei der vor allem die kompakte Mauerfläche die Erscheinung bestimmt. Auch wo Pilaster und reichere Fensterformen auftreten, wird der flächige Charakter und die gedehnte Gleichförmigkeit des Fassadenbildes dadurch kaum verändert. Alle Gliederungen behalten etwas Rahmenmäßiges, sind dem Baukörper mehr angeheftet oder äußerlich eingepreßt als mit ihm verwachsen, und ebenso vollziehen sich größere Gruppierungen infolge der spröden Starrheit der einzelnen Gebäudeblocks nur als ein loses Aneinanderschließen.

Demgegenüber dürfte es nun die wichtigste Errungenschaft des entwickelten Hochbarock sein, daß der Baukörper in seiner Gesamtheit nicht mehr als ein aus Teilen Zusammengesetztes, vielmehr als einheitlich Ganzes von organischer Konsistenz erfunden und gestaltet ist: „non murato ma veramente nato“. Dieses Vasariwort drückt eben in Wahrheit eine schon durchaus barocke Qualität aus. Und nur aus dem Kreise des gerade in diesem Sinn vollkommen barocken Bildhauerarchitekten Michelangelo ist das Auftauchen einer derartigen Formulierung dazumal überhaupt verständlich. Aber auch für den deutschen Hochbarock — denn erst diese reifste Phase gelangte diesseits wie jenseits der Alpen zur vollen Verwirklichung von Michelangelos Aspirationen — ist die Ausbildung einheitlich „gewachsener“, plastischer Körpermäßigkeit im baulichen Gebilde das eigentlich Entscheidende.

Dies gibt sich vor allem, wie schon gezeigt wurde, in der Durchgliederung der ganzen Baumasse zu erkennen, in der die einzelnen Flügeltrakte und Risalitpavillons wie Rumpf und Glieder eines organischen Körpers sich verhalten; d. h. jedes Teilstück erscheint bis zu einer gewissen Selbständigkeit entwickelt und doch im engsten Verwachsensein zu allen andern und



137. Schloß Solitude bei Stuttgart, 1763/67, von Weyhing u. de la Guépière



138. Erfurt, Steueramt, 1695

(n. Popp)

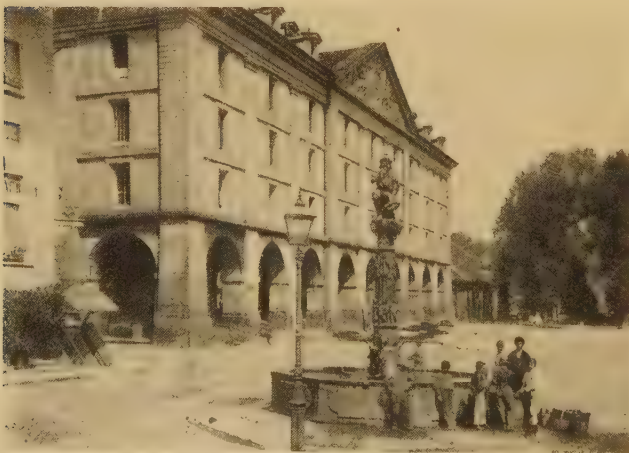
zum Ganzen. Freie, lebensvolle Beweglichkeit und zugleich ein fugenloser, innerer Zusammenhalt sind die überall mehr oder minder rein verwirklichten Wesenselemente der hochbarocken Baukomposition.

Man vergleiche hierfür besonders die Gestaltung des pavillonartig verselbstständigten Mittelrisalits. Es ist vielfach nichts anderes als die Umschalungsform der darin enthaltenen zentralen Raumkörper und gibt sich demgemäß als ein Gebäudeteil von durchaus gesonderter, körpermäßig abgeschlossener und durch den inneren Volumengehalt nach Größe und Form bestimmter Erscheinung zu erkennen.

Solcher ausgesprochen plastischen Auffassung ist nun sowohl die plane

Flächenhaftigkeit wie jeder scharfe Umbruch der Eckkanten zuwider. Das Risalit baut sich nach Möglichkeit in gerundeter oder auch dreiseitig abgeschrägter Gestalt aus der Fassadenflucht vor.

Ein gerundetes — genauer polygonales — Risalit als Umschalungsform bereits an der Gartenfassade von Nerings Charlottenburger Schloß (1695); später häufig, z. B. Palais Schwarzenberg in Wien, Würzburger Residenz, Ludwigsburg, Neues Corps de Logis, Ottobeuren, Klostergeb., wo konkave Anläufe den Vorschwung des Risalits wirkungsvoll steigern (Abb. Popp 79, 96, 192). Endlich, als kühnstes, Hildebrandts Projekt für die Michaelerplatzfassade der Wiener Burg, wo die seitlichen Risalite sich rundlich vorbauchen, die ganze Mittelpartie aber in konkavem, weitgespanntem Bogenschwung sich einbuchtet. Eine spätere freie Nachbildung ist die alte Bibliothek in Berlin (Pinder 11). Dreiseitig abgeschrägt die Mittelrisalite in Buchlowitz (1700, Abb. 123), Cassel, Orangerie (Abb. 136), Belvedere und Hofbibliothek in Wien, Würzburg, Residenz (Pinder 70, 72), u. a. Am Kameckeschen Gartenhaus sind die Schrägeiten des rückwärtigen Risalits konkav eingebogen (Popp 76). Abrundung der Ecken des Risalits z. B. in Pommersfelden (Pinder 68), Mannheim, Bruchsal (Popp 98, 100). Prälatuur am Kloster Hradisch (Abb. 120).



139. Bern, Kornhaus, 1711—16

Noch anschaulicher aber prägt sich mancherorts die körpermäßig plastische Auffassung der Baumasse in der Durchbildung von Einzelpartien, wie besonders des Hauptportals und seiner Umgebung aus. Die Portalöffnung ist nur selten als einfacher Mauerausschnitt, viel häufiger, echt barockem Empfinden gemäß, als gewaltsame Durchbrechung der Mauermaße aufgefaßt und durchgeführt. Dabei liegt zugrunde entweder die Vorstellung einer von innen heraus wirkenden eruptiven Stoßkraft, deren Hervorbrechen bisweilen auch die Wandgliederungen neben der Durchbruchstelle

erfaßt und auswärts divergieren macht, bisweilen gar die ganze verdrängte Materie sich seitlich aufstauen und ablagnen läßt. Oder aber ein von außen kommender Aufprall konvergierender Kräftestrahlen drückt ein ganzes Wandstück zunächst nischenförmig ein, während die Spitze dieses supponierten Keils in der Mitte sich völlig durchbohrt. Nicht selten begegnen sich auch beide Vorstellungen in kombiniertem Zusammenwirken. Die stark entwickelten Umrahmungsglieder — als seitliche Stützen, Gebälkstücke, Balkon, oder gar als eigentlicher Vorbau mit Unterfahrt (Ludwigsburg) — springen also aus der kompakten Masse des Risalits vor, und damit verpflichtet sich oftmals, als gegenläufiges Korrelat, eine mehr oder weniger durchgeführte Einbuchtung des Körpers selbst um den Portaleinbruch herum.

Beispiele: Um 1700, am Berliner Schloß die Schlüterschen Portalanlagen der Südfront mit Freisäulen und Gebälk, auf vorgeschobenen Mauerstücken (Pinder 2, 5), das Hauptportal am Zeughaus, das von ähnlichen Vorlagerungen umbaut, dazu aber in eine flachbogige Nische eingebettet ist. Dagegen bricht das Seitenportal am Kastanienwäldchen aus einer vorgetriebenen Mauermaße — mit Balkon und abgefasten Eckkanten — vor, und eine einbuchtende Gegenbewegung kommt in den Nischenvertiefungen der begleitenden Fenster zum Ausklang (Abb. bei Dohme). Vgl. auch die Portale am Romanushaus in Leipzig (Abb. 9) u. a. m.

Die freier entwickelte Hochbarockstufe repräsentieren das Liechtensteinsche Majoratshaus und Palais Kinsky in Wien (Abb. 6 u. Ebe, Schmuckformen 116/7); die Portalumrahmung hier in flacher Nischenbildung aus der Fassade vorspringend, dort aber eine dreiachsige Komposition in elastisch konvexem Schwung, den Säulenpaare und kühn profilierte Gebälkstücke wirksam begleiten. Als noch bewegtere Parallelstücke aus Deutschland seien angeführt: das Regierungsgebäude in Erfurt (Abb. 140), das Deutschordenshaus in Frankfurt und die Breslauer Universität. Alle zeigen Nischeneinbuchtung von Portal und Oberfenster mit vorgebauchtem Balkon auf über Eck gestellten Stützen kombiniert (Abb. Popp 218—220). Solch reich verflochtenen plastischen Bewegungsreiz aber entfaltet in breitem Ausgreifen der Mainzer Justizpalast (1715/18, Abb. 141, Gurlitt 369, Popp 138/9). Hier sind sowohl die seitlichen, stark vortretenden Risalite mit ihren abgerundeten Ecken, wie die breite hochgegiebelte Mittelpartie, die zwischen über Eck gestellten Vollsäulenpaaren sich vordrängt, von unten bis oben eingebuchtet, so daß die Portale in tiefe, säulenumstellte Nischen sich zurückziehen, und selbst der große Balkon in seinem Mittelteil dieser Bewegung folgen muß.

Besonders markante Beispiele bietet aber die leichte, an sich freiere Architektur der Landhäuser und sonstigen Lust- und Ziergebäude. So die flottgewellte Front des straßenseitigen M.-Risalits am Kameckeschen Gartenhaus von Schlüter (Pinder Abb. 8) und, als äußerste Möglichkeit, die ovalen Pavillons am Zwinger (Taf. I). Beiderorts ist der Baukörper wie ein lebendiges Gebilde durchmodelliert, in lauter Divergenzen, aus- und einschwingenden Teilen und, von den schmalen Pilasterstirnen abgesehen, ohne jede ausgedehnte ebene Fläche. Im einzelnen zeigt sich hier, wie auch am Torpavillon des Zwingers, besonders stark das schon oben angedeutete Streben nach Lockerung, Isolierung oder gebüschelter Vervielfachung der Einzelglieder, zugleich aber, als letzte Konsequenz der körpermäßigen Plastizität, die figurale „Verkörperung“ stützender, überleitender oder bekrönender Glieder, wie sie ja auch an manchen der bereits erwähnten und an zahlreichen andern Portalanlagen des Hochbarock eine große Rolle spielt (vgl. z. B. Abb. 140 und Pinder 4, 15, 22, 30).

Überschauen wir schließlich die Komposition der Fassaden als Ganzes, so ergibt sich zunächst das für den reifenden Hochbarock schon ganz unerläßliche Herausheben eines mittleren und meist auch zweier seitlicher Risalite, über die der Mittelteil aber immer noch eine augenfällige Vorherrschaft behauptet. Und dasselbe Bedürfnis nach klarer Abstufung und Akzentverteilung



140. Erfurt, Regierungsgebäude, 1713, von M. v. Welsch

läßt auch im Höhenanstieg des Baublocks ein Hauptgeschoß — oder zwei einheitlich zusammengefaßte Geschosse — hervortreten, wobei aber in der Regel ein harmonisch abgestimmter Dreiklang durch die tieftönige Schwere des Sockel-Erdgeschosses und die helle Leichtigkeit des Bekrönungsgeschosses sich ergibt.

Als Hervorhebungsmittel erscheinen hierbei — abgesehen von der gesteigerten Plastizität und Verlebendigung der Baumasse in den Risaliten — vor allem die Größenverhältnisse, d. h. die proportionalen Maßverhältnisse der einzelnen Geschosse und der, meist kräftig überhöhten, Risalite; sodann die Gestaltung der Fenster und ihrer Einfassungen, in der Weise, daß nun einem jeden Geschoß und Geschoßabschnitt seinem Charakter entsprechende Fensterformen zugeteilt werden. Endlich die Einfügung von Pilastern, die jetzt nur noch selten in einfacher Stockwerkshöhe, meist im kolossalen Maßstab, $1\frac{1}{2}$ oder 2 Geschosse zusammenfassend, auftreten. Und zwar sind sie in der Regel den Hauptgeschossen der Risalite vorbehalten, wo sie überdies in den mittleren Achsen gern zu Halb- oder Dreiviertelsäulen anschwellen.

Freilich, die Frühzeit der Periode, die Jahre vor und um 1700, bleibt noch vielfach befangen in unsicherem Hin- und Herschwanen zwischen formenarmer Schwere, lose verzettelter Durchgliederung und fortlaufender, bisweilen dicht gedrängter Aufreihung gleichmäßig kräftiger Akzente und Zierformen (vgl. z. B. Salzburg, Cajetanerkloster (Abb. 112); Würzburg, Juliusspital; Zürich, Rathaus (1694 ff.) Breslau, Oberlandesgericht; Erfurt, Steueramt und das Bonner Schloß (Abb. Popp, 98, 137, 167f Konwiarz 41), wobei nicht selten solche Akzente ganz unvermittelt und übermäßig stark aus dem Verbande hervorbrechen; so die Vollsäulen am Berliner Schloß und Zeughaus, am Dresdener Palais im Großen Garten, Mittelrisalit und Saalinneres u. a. m. Andererseits die enggereimte Abfolge schwach ausgeprägter, schmaler Risalite an den Seitenfassaden der zwei letztgenannten Gebäude. Gleiches Fenstersystem für Risalit wie Rücklagen an der Bamberger Residenz und beim Königsberger Rathaus (1695, Popp 158) — wo, wie in Ludwigsburg, nur die eine Mittelachse herausgehoben ist. Vgl. auch den isolierten Formenprunk des Mittelrisalits an dem westfälischen Schloss Ahaus, andererseits die unorganische und ausdruckschwache Betonung des Risalits am Liechtensteinschen Gartenpalais in Wien, die nur in jedem zweiten Fensterintervall auftretende Pilasterordnung der Propstei Thulba in U.-Franken (1701, Kstd. Bayern III, 14, p. 128) und den stumpfen Gleichklang von Erd- und Obergeschoß am Schleißheimer Mittelbau (Popp 83).

Die reife Phase des Hochbarock bringt demgegenüber überall eine entschlossene Rhythmik. Dabei wählt man aber die Wirkungsmittel mit sorgsamer Ökonomie und aus einem ganz neuen Gefühl heraus für die innere Kontinuität des ganzen Baugebildes: Jedes einzelne Glied ist nach Anordnung und Stärke durch ein einheitlich durchgehendes Bildungsgesetz bestimmt und bleibt, auch bei weitestgehender äußerlicher Loslösung, dennoch in fühlbarem Konnex mit allen Nachbargliedern und unabtrennbar verwachsen mit dem Ganzen.

Man vergleiche z. B. mit Schleißheim Frisonis Gartenfassade von Ludwigsburg (Popp 83 und 79), ferner die Risalitbildung des Schlosses Sorau mit seinem Vorbild Berlin (Popp 75 und Abb. 122). Ein vorbereitendes Anbahnen der Risalitverstärkungen wie hier, ein Herauswachsen der Gliederungen aus der Körpermasse — statt losen Vorgehefteteins —, ein oft sehr rapide fortschreitendes Crescendo — niemals unvermitteltes Hervorbrechen — der Hauptakzente, das sind wohl die bezeichnendsten Äußerungen jenes neuen Gefühls für die organische Vitalität der baulichen Kompositionen. Als Beispiele hierfür seien noch angeführt: das Schwarzenberg-Palais in Wien, wo die Pilasterkuppelung des M.-Risalits schon in den anstoßenden Rücklagen einsetzt (Pinder 9), ferner der durch Einfassungs- und Bekrönungsmotive herausgeholte ein- oder zweiachsige Auftakt zum Fortissimo des M.-Risalits an der Eingangsfassade des Melker Stifts (Öst. Ksttop. III 274), am Mirabellschloß in Salzburg (Abb. 125), an der Gartenfront der Residenz in Würzburg (Pinder 70) und, mit schwungvoll abgerundeten inneren Ecken, am Schloß Bayreuth-St. Georgen (Popp 88).

Im übrigen ist auch ohne solche ausführliche Überleitung und bei stärkster Sonderentfaltung des Risalits der Eindruck festverwachsender Einheit gesichert durch die horizontale Umschnürung des ganzen Bauwerks, die mit Stockwerkgesimsen, gleichmäßig durchgeführten Fensterhöhen oder sonst irgendwie angedeuteten wagerechten Bindungen alle Teile

zusammenfaßt und durchdringt, und auch zwischen den mächtig entwickelten Vertikalgliederungen der Risalite sich noch so weit durchflechten und aufklingen kann, daß der innere Zusammenhalt der Breitenschichtung fühlbar wird.

Aber auch dies gilt im allgemeinen nur für den ausgereiften Hochbarock. Die älteren Bauten der Periode haben öfter keine oder allzu schwächlich auftretende oder unorganisch zerrissene Horizontalgliederung; Beispiele: Popp 68, 83, 137, 167; ferner Ludwigsburg, wo noch Nette den Übergang zur entschiedeneren Breitengliederung vollzieht (Abb. 114), während das Favoriteschloßchen (Abb. 115) als charakteristisch fortgebildetes Vergleichstück zu Lustheim sich anbietet. Für das Durchschießen der größeren Ordnungen oder Portalverdachungen des Risalits mit den Stockwerkgesimsen der Rücklagen (oder den mindestens stückweise und als Horizontalfurchen auftretenden Hinweisen auf diese) seien als Abbildungsbeispiele genannt: Popp 79, 97, 140 und Pinder 8—12, 65/8; selbst am Zwingerpavillon (Taf. I) ist durch die immer wieder aufgenommenen Teilstücke von Stockwerkgesimsen die unentbehrliche rhythmische Bändigung des scheinbar zügellosen Formengewoges erreicht. Bei starker Überhöhung des Risalits pflegen die Fenstersohlbänke oder Stockwerkgesimse seines Obergeschosses in die bekrönende Horizontale der Rücklagen eingebunden zu sein (z. B. Abb. 136, Pinder 8, Popp 88, 101, 155).



141. Mainz, Dalberger Hof (Justizpalast), 1715—18
(s. S. 179)

An sich ist eine kräftige Horizontalgliederung auch den älteren Bauten der Periode nicht fremd; doch tritt sie dort — wie das auch von den vertikalen Gliederungen schon bemerkt wurde — vielfach allzu schwerfällig und in allzu gehäufte, gleichförmiger Wiederkehr auf, während die reife Phase auch hierin die Einheit des ganzen Fassadenaufbaus durch wirksame Unterstreichungen der hauptsächlichlichen Abschlußglieder — zwischen Sockel und Oberbau, sowie in der Bekrönung des letzteren — und Subordination aller Zwischentrennungen zum Ausdruck bringt. Als oberster Abschluß vor der Dachschräge die italienische Balustradenbrüstung mit Statuenpostamenten oder auch ein glattes oder irgendwie durchbrochenes, auch wohl selbst in bewegtem Umrisse geführtes Aufsatzband.

Aber all diese horizontalen Bindungen gewinnen nirgends die Vorherrschaft; sie tragen eher dazu bei, den fast überall unzweideutig dominierenden Ausdruck des Emporstrebens durch ihren kontrastierenden, stets überwundenen Widerstand deutlicher und bis zu dramatisch bewegtem Reiz fühlbar werden zu lassen.

Hierzu gehört die oft $1\frac{1}{2}$ —2 Geschosse umfassende Höhenentfaltung des Unterbaues verschiedener Wiener Fassaden, der Würzburger Residenz u. s. m.; andererseits das Emporrücken des Hauptgeschosses in die oberste Etage. Z. B. am Berliner Schloß, an den Palästen Kinsky in Wien; Clam-Gallas, Prag; Preysing, München und am Böttingerhaus in Bamberg (s. Pinder 2, 22, 30) —, (wobei freilich in einzelnen Fällen der praktische Grund mitgesprochen haben mag, die Haupträume aus der Enge der Straßenzeile in helleres Licht emporzuheben). Damit verbindet sich aber meistens auch in der Ausbildung und Gruppierung aller Einzelformen ein impulsives Empordrängen, das erst in der obersten Zone seinen befriedigten Ausklang findet. Die Hermenpilaster (z. B.



142. Wien, Palais Breuner

Pal. Kinsky, Preysing, ursprüngl. Gartenfassade von Schloßhof s. Ohmann II) wirken in diesem Sinne, dann das Eingreifen von Mezzaninfenstern in die Gebälkzone (Berliner und Würzburger Residenzschloß); ferner das häufig auftretende Emporstoßen von Risalitfenstern, Hauptportalen oder jedenfalls von deren Umrahmungsgliedern bis in die Gebälke oder gar bis ins Obergeschoß (so schon am Berliner Zeughaus), ein Kompositionsmotiv, das bisweilen in breiter ausgreifendem, pyramidalem Aufbau — über einer, besonders in Wien, gern dreiaxsig ausgestalteten Portalanlage — und unter vielfacher Verwendung figurierter Glieder, den ganzen Mittelteil der Fassade zusammenrafft und durchdringt (z. B. Abb. 119 u. 140; Wangen i. Algäu, Rathaus; St. Florian, Ebe 122); endlich die vertikale Verknüpfung der einzelnen Fensterachsen, wie an vielen Würzburger Fassaden der Petrinischule, und, mit lebhafter Steigerung nach oben, am Böttingerhaus in Bamberg (Pinder 32), oder, zur Zusammenfassung mehrerer Geschosse, z. B. Abb. 119 und 142, verschiedene Patrizierhäuser in Steyr usw.

Das Bedürfnis nach überall durchklingender Hochstrebigkeit führt aber auch zu einer besonders reichlichen Einfügung von Risaliten, in denen ja dieser Ausdruckscharakter schon durch ihr höheres Emporragen mit Stockwerkaufsätzen und Giebelbekrönung, durch die hochgetürmte Überdachung ihrer Prachtfenster, vor allem durch nachdrückliche

Vertikalgliederung sich auf das kraftvollste entfalten kann. Die Risalite treten auch an Fassaden von mäßiger Breitenausdehnung meist in der Dreizahl auf, so daß als Rücklagen nur schmale Zwischenstücke übrigbleiben, oder aber es nimmt ein dreiteilig abgestuftes, breites Mittelrisalit die überwiegende Mehrzahl der Achsen allein in Anspruch.

Solches gilt namentlich auch für die meist mehr hoch als breit angelegten Schauseiten der eingebauten Bürgerhäuser. (Besonders zahlreiche und vielfach vortrefflich durchgebildete Beispiele in den sächsischen Städten und in Magdeburg; vgl. Gurlitt 399, 401, Pinder 51, Popp 187, 197, sowie Dietrich, Bürgerl. Wohnhaus in Sachsen und Flottwell, Magdeburger Baudenkmäler II). Die oben entwickelten Grundsätze und Motive hochbarocker Fassadenkomposition wirken hier im engverflochtenen Ineinandergreifen ihrer horizontalen und vertikalen Abfolge so ausdrucksvoll zusammen, daß diese meist von bescheidenen lokalen Kräften herrührenden Bauten z. T. als wahre Musterstücke rhythmisch belebter Klarheit und schwungvollster Ausdruckssteigerung gelten dürfen. Dagegen in oesterr. Landstätten häufig eine behagliche freundliche Breitendehnung bürgerlicher Fassaden, deren oberstes Geschoß meist als Attika über dem Hauptgesims liegt (Ohmann, Taf. 75, 92 u. a.; Kstd. Böhmen XXXVI 163). Besonders flott und in reichster Mannigfaltigkeit entwickeln sich dabei die Motive der Bekrönung, die hier, wie anderwärts (vgl. z. B. Pinder 1, 8, 27, 30, 44—46, 50 usw., Popp 88, 95), durch bewegtesten Umriß und lustiges Emporflackern in allerlei Zierformen, wie Lukarnen, Vasen, Statuen, Trophäen, über die horizontal gebundene Ruhe der untern Fassadenpartien nun im letzten Ausklang nach oben endgültig triumphieren.

Über die Einzelformen der Dekoration und Ornamentik dürfen hier einige zusammenfassende Bemerkungen genügen. So sehr auch der Eindruck hochbarocker Bauten durch den oft ganz überschwänglichen Reichtum und die ungebundene Beweglichkeit der Zierelemente mit bestimmt wird, eine führende Rolle wie im Zeitalter des Frühbarock (s. o. S. 55) und nachher wieder für das Rokoko, kommt der Dekoration in der Hochbarockzeit nicht zu. Sie nimmt selbstverständlich und in freier Entfaltung aller Möglichkeiten Teil an der Gestaltung des ganzen Baukörpers durchdringenden expressiven Verlebendigung, als ein für den Charak-

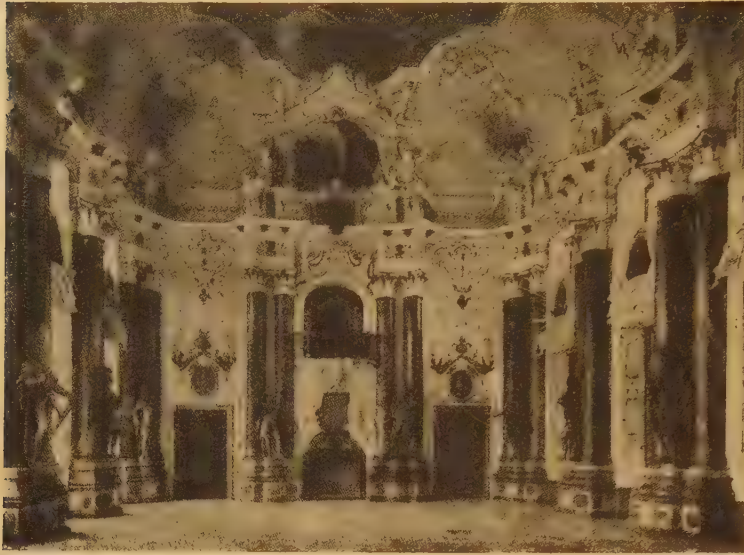
ter dieser Stilphase unentbehrliches letztes Mittel zur Auflockerung der Masse, zur Steigerung des Bewegungsausdrucks und der festlichen Pracht. Aber alle die dekorativen und ornamental Formen entwickeln sich — jedenfalls an den für das eigentliche Wesen des Stils allein maßgebenden Werken der Hauptmeister — doch stets nach den allgemeinen organischen Bildungsgesetzen, die dem architektonischen Gesamtwerk zugrunde liegen, nicht als ein umgehängtes Geschmeide und äußerlicher Aufputz, sondern wie der aus dem Gezweige eines Baumes in letztem Kräfteüberschuß sich entfaltende Blütschmuck.

Eine genauere Analyse der Formen und einzelnen Gestaltungsmotive, die sinngemäß und erschöpfend nur unter Einbeziehung der ganzen kunstgewerblichen Ausstattung der Räume, der Gerätschaften und des Kostüms durchgeführt werden könnte, muß der im Plan unseres Handbuchs vorgesehenen Geschichte der angewandten Kunst vorbehalten bleiben. An dieser Stelle soll nur vom architektonischen Sinn der ornamental und dekorativen Elemente und von deren Mitwirkung am baulichen Gebilde im engeren Sinn die Rede sein.

Was zunächst die Stützenglieder betrifft, so erscheinen Pilaster in einfacher Stockwerkhöhe auch im Anfang der Periode nur mehr selten (z. B. Bamberg, Residenz und verschiedene Greising'sche Fassaden in Würzburg); in der reifen Zeit etwa noch an ausgesprochener Zierarchitektur zur Steigerung des leichtbewegten, dekorativen Reichtums; so am Wiener Belvedere und am Zwinger, wo sie überdies mit dekorativen Gehängen oder Ornamentbeschlägen bedacht sind, (vgl. auch Popp 142, 238). Die hauptsächlich architektonische Funktion des Pilasters ist in dieser Zeit die Zusammenfassung mehrerer Geschosse, und zwar im strengen Meisterstil in der Regel nicht mehr als $1\frac{1}{2}$ —2 Geschosse, damit die nur bei unmittelbarer Übersehbarkeit fühlbar bleibende Ausdruckskraft dieses Motivs nicht — wie an manchen älteren oder minder reifen Fassaden — in übermäßiger Streckung erlahme. Eine ornamentale Bereicherung der Kapitäle setzt früh ein (s. z. B. Würzburg, Juliuspsital) und führt im reifen Hochbarock zu freiesten Umbildungen der traditionellen Typen (s. Pinder 51, Popp 155, 187, 196; eine ganze Musterkarte bei Dietrich, l. c., p. 27). Der gesteigerten Hochstrebigkeit und überhaupt einem anschaulicheren Ausdruck der Tragefunktion zuliebe treten verschiedentlich hermenförmig gebildete Pilaster auf; besonders fein an Hildebrandts Pal. Kinsky (Pinder 22) mit Kannelüren an der elastisch aufschießenden Unterpartie und Ziergehängen vor der entspannten, breiteren Stirn; vgl. dazu (des offenbar auch von Hildebrandt beeinflussten) Effenr Pal. Preysing und Schleißheimer Treppenhäuser (Pinder 7). Auch figurierte Hermen mit kraftvoll bewegten Atlanten- und Karyatiden-Halbfiguren oder -Ganzfiguren trifft man, nach oberitalienischem Vorgang, als seitliche Portalstützen und Balkonträger sehr häufig — so schon am Berliner Schloß (Pinder 4) und an Fischers Hofstallkaserne in Salzburg (1694, Öst. Ksttop. XIII, 136, Taf.), dann in zahlreichen Bauten der Reifezeit (z. B. Abb. 142, Taf. I, Gurlitt 226, Pinder 15, 18, 22, 56). Ebenso, schon seit dem ersten Anfang der Periode, als Wandstützen in fürstlichen Prunksälen, wie in Schloß Cöpenick (1681), Riesensaal der Coburger Ehrenburg (1691, Abb. 146), in Fulda, Kaisersaal (Abb. 131), später in Schleißheim (Viktoriensaal), in den Treppenhäusern des Wiener Belvedere,



143. München, Palais Preysing, 1727, von Effenr



144. Ottobeuren, Kaisersaal im Kloster, 1715—20 (nach Karlinger)

Als besonders ausdruckskräftiges Bauglied wird auch die in große Dimensionen übertragene Konsolenform häufig verwendet. Von der kleinformatigen, engen Reihung im klassizistischen Gebälk wandelt sie sich zum achsengliedernden Pilasteraufsatz an den attikaartigen obersten Geschossen mancher — besonders Wiener — Fassaden; so auch, in ungewöhnlich derber Kraftentfaltung an Bährs Hotel de Saxe in Dresden und am Böttingerhaus in Bamberg, wo statt Pilastern zu beiden Seiten des Portals mächtige, mit Blattwerk besetzte Konsolengebilde sich vorbauchen (Popp 225). Am Liechtensteinschen Majoratshaus sind die Triglyphen des Portalgebälks zu Konsolen umgebildet (Ebe, Abb. 95). Aber auch kleinere Sockelglieder unter Pilastern, Fensterbänken usw. erhalten häufig einen konsolenartigen Profilschwung, in durchschnittlicheren Bauten freilich nicht immer im Zusammenhang einer architektonischen Funktion, die dem in solchen Formen verkörperten Zusammentreffen

elastisch zähen Widerstandes gegen einen übermächtigen Druck tatsächlich entspräche (vgl. z. B. Pinder 14, 15, 32).

Nicht minder bezeichnend für das hochbarocke Formgefühl ist die Durchführung der Horizontalgliederungen in dieser Zeit. Regelstrenge Gebälkbildungen finden sich fast nur an den älteren Bauten der Periode, die in der Folge fast überall in den kühnsten Abweichungen und neuen Ideen sich ergeht.

Einerseits, im Streben nach deutlich sprechender Rhythmik des Gesamtaufbaus, die mannigfachste Abstufung, von schmalen Leisten und Bändern der Zwischengliederungen bis zu den mächtig vorgebauten, tiefschattenden Profilierungen der Hauptgesimse. Andererseits ein ganz unbedenkliches Durchbrechen der Wagrechten, deren straffgezogener Verlauf bis dahin der selbstverständliche Grundzug jeder Ho-



145. Würzburg, Gartensaal in der Residenz, um 1740—50

horizontalgliederung gewesen war. Nun wird dieser Achsenzug nicht nur häufig streckenweise unterbrochen — an manchen Fassaden ist das Hauptgesims bis auf die verkröpften Pilasterköpfe überhaupt ausgelassen — sondern, was noch mehr bedeutet, seine eisenharte Geradlinigkeit wird unter dem Feuer des hochbarocken Formwillens so weit erweicht, biegsam und dehnbar gemacht, daß das schwere Gebälk den dagegen empordrängenden Fenstern oder Portalöffnungen nach oben ausweicht und, in eckiger Brechung oder Ausbiegung, seine vorgezeichnete Bahn verläßt. So z. B. das in fortlaufende Wellenbewegung versetzte Erdgeschoßgebälk des Casseler Marmorbads (Abb. 123), ähnlich das Hauptgebälk am Orphanotropheum in Breslau und an einer Hausfassade in Steyr, wo die Fensterverdachungen sich in das

Gebälk einflechten (Abb. Konwiarz 11, Ohmann Taf. 92). Vgl. auch den Gebälkausbruch über der Mittelachse in Ludwigsburg (Abb. 114), am Bruchsaler Rathaus u. a. w. (Popp 14, 82, 92, 159, 171). An den Eckpavillons des Deutschordensschlosses Ellingen (Popp 88) folgt das Gebälk der äußeren Achsen dem Bogenanschwung des Giebels. Die vielfältig gebrochene, ein- und auswärts geschwungene Führung von Gebälkstreifen und Giebelprofilen (vgl. Abb. 13 und 141, Popp 7) erscheint daneben als gar nicht weiter auffällige Folge der Reliefmodellierung der ganzen Fassade.

Die an den Gliederungsformen beobachteten Tendenzen finden sich in enger Verflechtung und vielfach spielerisch reichem Ausblühen in der Gestaltung der Fenster- und Portaleinfassungen wieder. Auch hier im Anfang der Periode das Festhalten an den überlieferten klassischen Typen, die nur durch verstärkte Schwere und Massigkeit, bei einer oft auffällig gedrängten Reihung der Achsen, das spezifisch barocke Empfinden zu erkennen geben. Dann aber — wieder unter Vorantritt Schlüters und seiner Schule — die Aufnahme und freie Weiterbildung der emanzipierten Gestaltungen des oberitalienischen Hochbarock.

Die ältere Stufe vertreten z. B. die Bauten Petrinis, Zuccallis u. a. Meister dieser Generation s. Popp 68, 98, 143, 167, Kstd. Württbg. III, 151. Vergl. andererseits Abb. 9 und 138, Popp 69, wo über und unter den Fenstern schwere Blattwerk- und Stoffgehänge arrangiert sind, die in Erfurt noch außer jeder organischen Verknüpfung mit den Fensterrahmen stehen.

Dagegen erscheinen dann am Berliner Schloß schon um 1700, neben den strengen, straffen Dreieckgiebeln der Hoffenster, — wie sie auch das Königsberger Rathaus zeigt (1695, Popp 158) — außen viel freier bewegte, durch Kartuschenfüllung gesprengte Giebel, auf schmalen Konsolen vorgebaut, statt der Segmentform aber flachbogig ge-



146. Coburg, Riesensaal in der Ehrenburg, 1691



147. Amalienburg, Runder Salon, 1734—37, von Cuvilliers



148. Leipzig, Haus an der Katharinenstraße, ca. 1745

Formenentfaltung der Bekrönungen entladen. Bei den Einfassungen großer Prachtfenster und Portale verbindet sich damit ein eigentümliches Vorbauen der Seiten, in energischen, zugleich vor und aufwärts stoßenden Gliederungen und mit derselben organisch gebundenen Lockerung und Verselbständigung der Einzelteile, wie wir sie schon in der Gruppierung des ganzen Gebäudekörpers wahrgenommen hatten: Nach auswärts abgedrehte Stirnen der Gewändepfosten, etwa noch durch Konsolen in ihrer Wirkung verstärkt, häufig ein spitzwinklig divergierendes Pilaster- oder Konsolenpaar oder eine übereckgestellte Säule auf jeder Seite (vgl. Popp 38/9, 219—21, 225, 239), schließlich das Auflösen der kompakten Masse zu büschelförmigen Säulengruppen (wie an Aeckerleins Hof in Leipzig, Taschenbergpalais (Abb. Gurlitt 372) und Zwingertor in Dresden u. a. m.) und, damit verwandt, die Auflockerung der Umrahmung selbst, deren innerstes Glied sich als Freisäule ablöst (z. B. Portale am Berliner Schloß, Pinder 4, 5, und Durchgang im Pommersfelder Treppenhaus, Taf. VII). — Figurierte Portaleinfassungen siehe oben.

Neben der normalen Bogenform erscheint zunächst noch, besonders in dem massigen Mauerkontext der Sockelgeschosse, mit Vorliebe der gedrückte Korbogen (s. z. B. Popp 68, 98, 157, 218/9); die reife Hochbarockzeit aber greift dann eher zu der feineren, mehr elastischen Bildung stichbogiger Archivolten, die in der Folge ja zum eigentlichen Haupttypus werden. (Frühe Beispiele: das Mittelfenster von Schlüters Kameckebau (1712) und Effners Pagodenburg im Nymphenburger Park (1716, Popp 85; vgl. Pinder 8, 10, 12, 51, 56).

Die reichste und freieste Formenentfaltung erblüht in den Bekrönungsmotiven. Einerseits alle nur erdenklichen Möglichkeiten der Schwingung, Ausschweifung, Brechung der Giebelprofile bis zur konkaven und somit in der Mitte spitz aufstrebenden Führung des Segmentgiebels und zur ausgelassenen Umdrehung seiner beiden zerspaltenen Hälften (vgl. Abb. 143 und Popp 14, 29, 90, 221), — vgl. als Parallelerscheinung aus der barockisierenden Spätgotik das namentlich in Sachsen weit verbreitete sog. „Gardinenfenster“ —; dann eine zunehmende plastische Schmiegsamkeit der Profile und Rahmenglieder selbst, die immer mehr mit ornamentalen und vegetabilischen Schmuckmotiven behängt und durchsetzt werden und dabei schließlich ihren ursprünglichen funktionellen Sinn und Zusammenhalt völlig preisgeben müssen, nur als Rahmenstücke oder Kernglieder eines rein dekorativen Arrangements weiterleben (z. B. Popp 95, Pinder 57). Gleichzeitig aber wandelt sich die ganze Erscheinung dieser Dekoration vom stilisiert Gemessenen und reliefmäßig Gebundenen ins frei Naturalistische, in eine sprudelnde Üppigkeit und gehäufte Formenfülle (Pinder 30), die nur in den Kompositionen der superioren Meister von schwulstigem Überschwang sich völlig fern zu halten vermag. Sehr anschaulich stellt sich dieser Prozeß dar, wenn wir die schon früher nebeneinander gehaltenen Dresdener Bauten des Gartenpalais und eines Zwingerpavillons

schweifte Aufsätze. Beide Bekrönungen in ihrem körperhaft mächtigen Ausladen doppelt ausdrucksvoll über den schlanken, dünngliedrigen Gewänden (Abb. 122 und Pinder 4). Ähnlich, aber weniger entschieden Nettes Fensterbildungen in Ludwigsburg. Besonders bemerkenswert in Berlin auch das vom Palazzo Barberini übernommene Motiv der einwärts abgescrägten — hier sogar konkav eingebauchten Archivolte am großen Risalitfenster, das dann an der Kuppel des Charlottenburger Schlosses, später am Pal. v. Creutz und am Deutschordenshaus in Frankfurt (Popp 81, 219) wiederkehrt. Die hochbarocke Entfaltung bringt vor allem die größtmögliche Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit in den bereits um die Jahrhundertwende entscheidend vorgebildeten Motiven und ihrer Gruppierung: Die seitlichen Gewände ziemlich schmal und leicht, oft in scharfkantiger, tief ausgekehrter Profilierung, jedenfalls von elastischer Geschmeidigkeit, wie aufschießende Kraftstrahlen, die sich erst in der breiten

auch auf die Dekoration hin vergleichen (Detailabb. bei Dohme). Dort (um 1680 — eines der seltenen Beispiele reicherer Fassadenschmucks dieser Zeit —) eine noch fast renaissancehaft ebenmäßige Austeilung der Füllungsmotive in einheitlich derbem Relief, einzelne Gliederungen dicht überwuchernd, hier (um 1715) ein viel mehr naturentsprechendes und schon beinahe rokokoaartig leichtes und graziöses Dekorieren des architektonischen Gerüsts, wobei der Reliefgrad in den besonders betonten Bekrönungsmotiven sich fast zur Freiplastik steigert, in den begleitenden, herabhängenden Teilen aber allmählich zurückgedämpft wird und schließlich ganz zart und leise ausklingt. — Damit ist der Anfang und der Höhepunkt der hochbarocken Entwicklung bezeichnet, während etwa Effners Palais Preysing (Abb. 143, Popp 239) als Beispiel ihrer letzten, vom französischen Régencestil und den Vorahnungen des Rokoko geleiteten Phase genannt werden kann.

Zur Bestätigung und weiteren Illustration dieses Entwicklungsverlaufs sei aber noch auf die parallelen Vorgänge im Bereiche der Wand- und Deckenverzierung des Innenraumes hingewiesen. Man vergleiche zunächst die Treppenhäuser der Schlösser Berlin und Schleißheim (Pinder 6, 7).

Dort das übermächtige Sich-Vordrängen und zähe Ineinandergreifen schwerer Gliederungen; als Dekoration nur einzelne figural-plastische Motive von drastischer Derbheit der Form und Gebärde. Dagegen bei Effner — doppelt eindrucksvoll über dem flauen Neuklassizismus des (zunächst nur als hölzernes Provisorium ausgeführt gewesenen) Unterbaus, die ganze Durchführung, wie die Raumanlage selbst, von geschmeidigster Eleganz und einem wahrhaft brillanten Reichtum der Dekoration, der aber mit feinfühligem Geschmack verteilt und nach Motiven und Reliefgrad wirkungssicher abgestuft ist. Ähnliches gilt von Hildebrandts Treppenhäusern während z. B. in Pommersfelden bei der alles gleichmäßig überspinnenden Detailpracht (Taf. VII) gerade diese letzteren Vorzüge noch fehlen. Die Abb. Popp 247—49 repräsentieren den saftstrotzenden, lebhaft und derbbewegten Zierstil, der der voll ausgeglichenen Reife vorangeht.

Noch deutlicher erscheinen die Grundsätze der hochbarocken Wand- und Deckengliederung in der Ausgestaltung von Wohn- und Festräumen ausgeprägt.

Zunächst fast überall ein regelmäßig gefügtes Gerüst von Wandstützen mit Gebälk, dazwischen, als besondere Zierstücke, Türbekrönungen, Nischen, Wandkamine, und darüber die, meist als Spiegelgewölbe geformte, mit Rahmenbändern u. dgl. in stuckiertem Flachrelief oder perspektivischen Malereien überzogene Decke. Durch die quellende, oft plastisch reich entwickelte Ornamentik der Füllungen wird das Rahmenwerk — namentlich in der dekorativ reichsten Zone, dem Wölbungsanstieg der Decke — wohl vielfach zersprengt und überflutet, doch bleibt es in seinem ganzen struktiven Kontext stets konsequent durchgeführt. Der Formenschatz der Dekoration deckt sich im großen ganzen mit demjenigen der Fassadengestaltung; aber auch die ganze Anlage und Eindruckswirkung der Innendekoration bleibt während der Frühzeit der



149. Mainz, Portal am Seminar, 1753

Periode von der Behandlung des Außenbaues kaum unterschieden; also daß die Umschalung des Innenraumes, mit ihrem lebhaft ausgreifenden, sich plastisch vordrängenden Formenreichtum der Gliederungen und Füllungen, wie die — stark ausgedrückt — nach innen umgestülpte Außenseite des Gebäudes sich gebärdet und die kubische Geschlossenheit des Raumkerns vielfach durchbricht, ja sie völlig zu ignorieren scheint.

Hier aber setzt nun das geklärte, organisch gefestigte Raumgefühl des Hochbarock mit aller Entschiedenheit ein. Der Sinn für den kubischen Ausdruck, für die gleichsam körpermäßige Entfaltung eines einfachen oder mehrteilig kombinierten Innenraumgebildes fordert, als etwas Selbstverständliches, daß die Umschalung durch die primäre Konzeption des räumlichen Körpers bestimmt und ihr unbedingt untergeordnet sei. Die Gliederungen von Wand und Decke entwickeln sich nun nicht mehr aus den Begrenzungsflächen des Raumes hervor in einer eigengesetzlichen Körperlichkeit — wie bisher —, nicht mehr bleibt der Innenraum die sozusagen negative, neutrale Vakuummasse, in die sich von allen Seiten die plastischen Gliederungsformen der Umschalung einpressen, sondern, um beim Bilde zu bleiben, diese Gliederungen erscheinen nun vielmehr ihrerseits als das Negative, als Abformung und Ummantelung des positiven, genetisch primären Raumkerns.

Als Beispiele solcher Innengliederung vergleiche man einerseits, aus der Frühzeit der Periode, den Saal im Großen-Garten-Palais zu Dresden mit seinen marmorierten Freisäulen und den aus der blaßgetönten Deckenwölbung vordringenden buschigen Stuckguirlanden (ca. 1680, Abb. bei Dohme), dann die, fast beklemmend schwere, vordringliche Dekoration der Hauptsäle des Friedenstein zu Gotha und der Coburger Ehrenburg (Abb. 146); ferner die Schloßkapelle in Weißenfels (um 1680,) mit ihren buntscheckig-bemalten Stuckaturen, und die schon geschmeidigere, aber nicht minder „unräumliche“ Auszierung von Schlüters und Eosanders Schloßgemächern in Berlin und Charlottenburg (Abb. 14, Baer 116). Andererseits aber den Kaisersaal in Ottobeuren (Abb. 144), den Marmorsaal in Pommersfelden (Weigmann, Taf. 23) und die bei Baer 126—135 mitgeteilten hochbarocken Raumausstattungen. Wobei vor allem zu beachten, wie hier, auch bei stärkster Plastizität und freier Bewegung der Gliederungen und Zierstücke, die Raumform als solche ihre Kontinuität unbedingt behauptet und alle Zierelemente dem selbst vielfach lebhaft bewegten Verlauf der Raumschale, als gleichlaufende oder pikant kontrastierende Begleitmotive sich schmiegsam einfügen. Wozu auch die mehr einheitlich und ruhiger abgestimmte Farbengebung beiträgt. Eine Durchbrechung der Schale aber geschieht nur nach auswärts, mit der perspektivischen Illusion der Deckengemälde. — Als besondere Neuerscheinung der letzten Phase muß schließlich erwähnt werden, das Ausschalten der lebhafteren plastischen Akzente, dann die Auflösung des struktiven Gerüsts überhaupt, an dessen Stelle eine rein dekorativ ausgespannene, durchaus flächenmäßige Dekoration von Rahmenbändern und Felderfüllungen in gedämpftem Reliefgrad und luftig gelockerter Anordnung tritt. Als besonders bezeichnend für diesen, vom französischen Régencestil beeinflussten Geschmackswandel nennen wir Effners Interieurs in Schleißheim, Nymphenburg und in Pal. Preysing in München (Abb. 133, Ebe, die Zierformen p. 139, 143, 155).

Zusammenfassung.

Die wesentlichen Merkmale und Errungenschaften des ausgereiften Hochbarock sind:

1. Die geklärte, nachdrückliche Artikulation und Rhythmisierung der Baumasse, mit gleichzeitigem Streben nach einer zentralisierten Vereinheitlichung der Gesamtanlage. Daher symmetrisch achsial geordnete Gruppierung ganzer Bautenkomplexe (vgl. o. S. 7/8), und in der Fassadengestaltung des einzelnen Baublocks das Herausarbeiten von Risaliten — unter denen stets das mittlere dominiert — und eines Hauptgeschosses. Ebenso für die Grundrißgestaltung das Vorherrschen rein zentraler oder von zentralisierender Tendenz durchgesetzter Langhausanlagen im Kirchenbau, zentrale Plazierung und zentralisierte Gestalt der Haupträume im Profanbau. Schon darin, in dem Prinzip der Subordination liegt eine entschlossene

Abkehr von dem mehr koordinierenden Kompositionsverfahren der Renaissance, das seinerseits in der klassizistischen Strömung der Barockzeit, nur wenig modernisiert, weiterlebt.

2. Das Verlangen nach möglichst intensiver Steigerung der Ausdrucks- und mit hin Eindruckswirkung. Dem zuliebe einerseits ein Emporschrauben der absoluten Größenverhältnisse des ganzen Baukörpers wie einzelner Hauptteile oder Gliederungen ins Übermäßige, wobei als hauptsächliches Wirkungsziel eben der Eindruck des Kolossalen und Überwältigenden erstrebt wird. Damit verbunden aber eine wohlbedachte Ökonomie der Akzentuierungsmittel, die in organisch verknüpfter Stufenfolge und in wirkungssicherer Kontrastierung eingesetzt und ausgespielt werden, ebensowohl bei der Fassadenbehandlung, als in der kubischen Gestaltung, Belichtung und zusammengefaßten Gruppierung der Innenräume. Auch an den stark betonten, gesammelten Tiefendrang der — freilich nicht allzu zahlreichen — Langhauskirchen sei hier erinnert und andererseits an die imponierend mächtige Breitendehnung fürstlicher Schloßanlagen, schließlich an die im Außen- wie im Innenbau vielfach hervortretende energische Vertikaltendenz, deren elastische Kräftestrahlen, wie ein Springbrunnen, erst hoch oben in sprudelndem Reichtum der Dekoration sich zu entladen pflegen. Durchweg also statt des in sich beruhigten Ebenmaßes der Renaissance, die nach einer bestimmten Richtung hin übersteigerte, drängende Ausdruckskraft.

3. Der Charakter einer von innen heraus lebendigen Bewegtheit und Geschmeidigkeit, dazu im einzelnen ein scheinbar unerschöpflich quellender Reichtum von Erfindungen und Motiven. Hierher gehört zunächst die Verschmelzung und Verschlingung der einzelnen Abschnitte und Teilstücke des Außenbaues wie der kombinierten Innenraumgebilde; der anschaulich vitale Zusammenhalt der Gliederungen unter sich wie mit dem größeren Ganzen, dessen sehnige Struktur sie nach außen hin zu erkennen geben; die Verflechtung peripherischer Raumannexe mit einem zentralen Hauptraum, schließlich, in einzelnen besonders vollkommenen Werken (s. o. S. 168), das unmittelbare Sichdurchdringen der Außengestaltung mit dem Innenraumkörper und dessen Teilgliedern. Die damit zusammenhängende Erweiterung und Auflockerung des struktiven Gerüsts, die vorwärts, einwärts, aufwärts gebauchte Schwingung des Gebälkes und ganzer Fassadenpartien, die aus gesprengten Rahmen überquellende Ornamentik u. dgl., all das führt aber, in konsequenter Fortbildung, zu einem fast schrankenlosen Naturalismus der Ziermotive — wie er ja auch in der Dekoration der barockisierenden Spätgotik schon hervorgetreten war. Und dabei sind die figurierten Trage- und Bekrönungsglieder und die ganze mannigfache Fülle realistischer Pflanzenformen, Stoffdraperien usw. im Schmucke der Fassaden wie der Innenräume, in diesen letzteren nur der wesensverwandte plastische Unterbau



150. Maria-Einsiedeln, Abteikirche (Phot. Osthaus)

zu der malerisch vollkommeneren Illusion der perspektivischen Deckengemälde. Das führt uns zu einem besonders bedeutsamen Charakterzug des Hochbarock: die Überleitung aus dem tektonisch-plastisch Eindeutigen, aus dem Bereich der räumlichen und körperhaften Greifbarkeit in die Sphäre rein optischer Reize. Es ergibt sich so eine auf ausgesprochen malerischer Wirkung hin durchgeführte Gestaltung der Innenräume und teilweise auch des Äußeren. Das heißt, es verbindet sich mit dem rhythmischen Wechsel räumlicher und plastischer Elemente — den der Betrachter in eigener Entlangbewegung erlebt und genießt — ein gleichfalls mit jedem Schritt sich fortspielender Wechsel malerischer Eindrücke: Überschneidungen, Durchblicke, Licht- und Schatteneffekte, umspinnen von dem flimmernden Formen- und Farbenspiel der Dekoration und, eben durch die vorwiegend malerisch orientierte Konzeption und Gestaltungsweise, wie ins unübersehbar Unendliche sich fortsetzend.

4. Als letztes aber die Freude an der kecken Emanzipation, am absichtlich Regelwidrigen und Exzentrischem. Sie äußert sich in gewissen spielerisch bizarren Grundrißkombinationen, besonders aber in mannigfachster Umbildung, Verdrehung, Zerspaltung der gewohnten klassisch formulierten Gliederungen und Verhältnisse. Erstrebt wird eben vor allem, und auch damit der Eindruck des neuartig Überraschenden und Frappanten, der schillernd prächtige, verblüffende Effekt im Sinne dieser schaufreudigen, immer neue Inszenierungen des eigenen Lebens begehrenden und in solchen theaterhaften Sensationen mit einer fast naiven Leidenschaft sich ergehenden Zeit. Schon in der italienischen Barockkunst des späteren 17. Jahrhunderts hatte sich, speziell in den germanisch durchmischten nördlichen Provinzen (Borromini, Guarini) ein ähnlicher Charakter herausgebildet. Die eigentliche Heimat aber dieses barocksten Barock ist Deutschland selbst, und zwar hier im besonderen die südlichen und östlichen Grenzgebiete, in denen sich das germanische mit romanischem und mit slavischem Wesen durchkreuzt, und wo zugleich durch die innerlich beruhigte und damit lebensfreudigere Weltanschauung des Katholizismus alle künstlerischen Triebe ihre freieste Entfaltung gewinnen.

Ganz allmählich haben sich um die Wende des 17. und im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die ausgesprochen hochbarocken Qualitäten in der deutschen Baukunst ausgeprägt. Und wenn bis dahin, neben der noch etwas ungefügen, dem derben Frühbarock noch vielfach nahestehenden Ausdrucksweise, die klassizistische Strömung, dank ihrer feinen, kultivierteren Form sich wenigstens im nördlichen Deutschland noch weiter zu behaupten vermochte, so bezeichnet der Höhepunkt des Barock gleichzeitig auch seine fast unbedingte Alleinherrschaft; die klassizistische Stilrichtung aber lebt zunächst nur in England, und auch dort von Barockanklängen durchsetzt, weiter. Jedoch die äußerste Anspannung und Zuspitzung des hochbarocken Wesens konnte naturgemäß nicht lange andauern; schon in den späteren 1720er Jahren wird ein Nachlassen jener leidenschaftlichen Erregtheit des Ausdrucks vielfach fühlbar; die höchst intensive, kraftgeschwellte, scharf akzentuierte Bewegung der Baumasse von innen heraus und ihrer Dekoration wird mehr und mehr zurückgedämpft, und damit ist auch bereits die bedeutsame Umbildung des Architekturcharakters eingeleitet, die den nun begierig aufgenommenen französischen Anregungen folgend, als letzte Phase des Barock die Baukunst des Rokokostils in Erscheinung treten läßt.



151. St. Gallen, Stiftskirche, 1756 ff., von Peter Thumb (s. S. 198)

(Phot. Osthaus)

DIE ZEIT DES ROKOKOSTILS.

1. Führende Architekten und Theoretiker.

In der deutschen Baukunst dieser Jahrzehnte spielen Ausländer wieder eine bedeutende Rolle. Franzosen zumal, als direkte Propagatoren des neuen Rokokogeschmackes, der in seiner weiteren Ausbreitung und nachmaligen Abwandlung zum Louis XVI. bald auch die einheimischen Kräfte allesamt in seinen Bann zieht.

So tritt in München seit 1730 an Effners Platz François Cuvilliers d. Ä. (1695—1768) als Architekt des Hofes und der Adelskreise, besonders einflußreich auch durch seine in zahlreichen Kupferstichfolgen veröffentlichten architektonischen und Dekorationsentwürfe. Neben ihm allerdings behaupten sich, in der bürgerlichen Bautätigkeit Joh. Gunezhainer; ferner zwei für den Kirchenbau durch ganz Bayern und Schwaben hochberühmte Meister: Dominikus Zimmermann (1685—1766, Monogr. von Muchall-Viebrock, 1912) und Joh. Michael Fischer (1691—1766, s. Feulner, Monatsh. für Kunstwiss. 1920). Den ersteren charakterisieren die originelle Plangestaltung von Steinhausen, Günzburg, Wies und deren sprudelnd fröhliche, kecke Dekoration, während Fischer, dem seine Grabschrift nicht weniger als 32 Kirchen und 23 Klosterbauten zuschreibt (darunter Diessen, Berg am Laim, Zwiefalten und Ottobeuren), sich hervorhebt durch eleganteste Schmiegsamkeit der Formen und mächtige Raumkomposition.

Donato Fel. d'Allio ist seit ca. 1730 der bedeutendste Wiener Baumeister, während in Böhmen alle namhafteren Bauleistungen der Zeit mit mehr oder weniger Berechtigung dem letzten Dientzenhofer, Kilian Ignaz (1689—1751), zugeschrieben werden. Ausländische Namen stehen im südwestdeutschen Bauwesen voran: Leopoldo Retti (1705—1751, der jüngste Bruder des früher erwähnten Paolo), der seine moderne Pariser Schulung zunächst



152. Ettal, Klost rkirche (n. Kstd. Ob.-Bayern)

an der Ansbacher, dann aber an den großen Neuanlagen der Stuttgarter und Karlsruher Residenz zur Geltung brachte. Ein geborener Franzose, Phil. de la Guépière, löst ihn 1752 am Stuttgarter Hofe ab und vollzieht dann in den Lustschlössern Solitude und Monrepos die Überleitung zum Louis XVI. Ebenso folgt in Baden auf den Mannheimer Hauptarchitekten Alless. Galli Bibiena († 1760) aus der jüngeren Rokokogeneration Nicolas de Pigage (1721–1796; – Mannheim, Schwetzingen, Schloß Benrath), endlich Michel d'Ixnard (1723–1795; – St. Blasien, Koblenz) als Vertreter des neuen Klassizismus. Dazwischen behaupten sich aber auch zwei deutsche Meister – von freilich durchaus französischer Schulung: Fr. Joachim Stengel (1694–1787; Monogr. von Lohmeyer, 1911) beim Ausbau von Biebrich und durch vielseitig eindrucksvolle Tätigkeit in Saarbrücken; sodann der noch zu wenig bekannte Valentin Thomann mit feinen Wohnbauten in Mainz und Trier.

Der Gegensatz der aufeinanderfolgenden Stilphasen, des italienisierenden, lebhaft bewegten Sp tbarock und der im Außenbau vornehm zurückhaltenden Art des französischen Rokoko, tritt in der

sächsischen Hauptstadt in dem Nebeneinanderwirken des Gaetano Chiaveri – des Erbauers der Hofkirche, ca. 1730–1749 in Dresden tätig – und des Joh. Chr. Knöffel (1689–1752, verschiedene Dresdner Palais und Schloß Hubertusburg) auffallend genug zutage. Hinzu tritt hier aber noch die ausdrückliche schroffe Opposition gegen Barock und Rokoko zugunsten eines streng antikisierenden Klassizismus, durch Fr. Aug. Krubschius (1718–1790), der schon bald nach 1740 seine „Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst“ erscheinen ließ, auf einer Pariser Studienreise 1755 seine Anschauungen weiter befestigte und diese dann als Akademieprofessor sowie in einzelnen eigenen Bauten (Harmonie und Landhaus in Dresden) erfolgreich zur Geltung brachte. Im selben Sinn wirkt in Breslau (K. G. Langhans (1733–1808), Monogr. von Hinrichs 09).

Am Hofe Friedrichs des Großen steht dessen Jugendfreund G. Wenzel von Knobelsdorff im Vordergrund (1699–1753; s. Hohenzoll.-Jahrb. 1899). Als feingebildeter Amateur von hervorragender Begabung bewegt er sich (Schloß Charlottenburg, Berliner Opernhaus, Stadtschloß Potsdam, Sanssouci) ebenso sicher im z gellosesten Rokoko wie in der feinen Gemessenheit des französischen Klassizismus und ist als künstlerische Persönlichkeit, nach beiden Richtungen hin, seinen zünftigen Zeitgenossen und Nachfolgern wie Joh. Bouman (1706–76), Fr. W. Dietrichs, J. G. Büring überlegen. Ihm einigermaßen gleichwertig erst wieder Karl von Gontard (1738–1802), der, nach vorausgehender Tätigkeit in Bayreuth, mit den Potsdamer Communs und den „Türmen“ am Gensdarmenmarkt in Berlin den entwickelten Klassizismus zum Siege führte. Nicht minder wichtig als feinkultivierter Bahnbrecher des neuen Ideals Fr. W. von Erdmannsdorff in Dessau (1736–1800, Monogr. v. Riesenfeld, 1913).

Charles Du Ry (1692–1751) setzt in Cassel die Tätigkeit seines Vaters (s. o. S. 119) fort, während dann sein in Paris geschulter Sohn Simon Louis (1726–1799) den ganzen Entwicklungsverlauf vom reinen Rokoko (Schloß Wilhelmstal) bis zum Klassizismus strengster Observanz (Wilhelmshöhe) durchläuft. Im äußersten Nordwesten aber haben der große Münsterer Architekt Joh. Conrad Schlaun (1694–1775; Monogr. von Hartmann, 1910) und Joh. Seiz (1717–1779, Monogr. von Lohmeyer, 1914), der Erbauer der ehem. Residenz in Trier, jeder in stark persönlicher Durchbildung, am Rokokoideal bis zum Ausgang des hier dargestellten Zeitraums festgehalten.



empton i. Allg., Saal in der ehem. Residenz des Fürstbistums, um 1750

2. Die Dekoration und Ornamentik.

Die stark hervortretende, teilweise entscheidende Rolle der ornamental dekorativen Elemente innerhalb der baulichen Komposition der Rokokozeit legt es nahe, diese Dinge vorweg zu behandeln; freilich nur insoweit, als die Dekoration tatsächlich als mitbestimmender Faktor eingreift in die Lösung der eigentlich architektonischen Aufgaben, während die bedeutende Entfaltung der ornamental Prinzipien des Rokoko im Kunstgewerblichen hier nicht verfolgt werden kann.

Wesentliches Merkzeichen der Rokokoarchitektur ist, jedenfalls im Innenbau, teilweise aber auch nach außen hin, ihr viel mehr dekorativer als tektonischer Charakter. Das geht so weit, daß selbst das bis dahin stets, noch bis in den wildesten Hochbarock hinein, überall zugrunde liegende Achsengefüge und Rahmengerüst der struktiven Gliederungen in seinem Zusammenhalt entweder völlig aufgelockert oder aber in Breite und Reliefgrad so weit zurückgedämpft wird, daß die Lineamente der Ornamentik in der Gesamterscheinung bei weitem dominieren. Die Dekoration entfaltet sich nun nicht mehr, wie bisher, als ein von innen hervorgetriebener Blütenflor aus dem festen Stamm und Geäst der Gliederungsformen; sie ist von diesen organisch völlig unabhängig, als ein darüber gehängter, da und dort angehefteter oder eingeflochtener Aufputz, in manchen Fällen erscheint sie geradezu wie eine Stickerei, für deren Bildmotive das Rahmenwerk des tektonischen Aufbaus gleichsam nur den Kanevas abgibt.

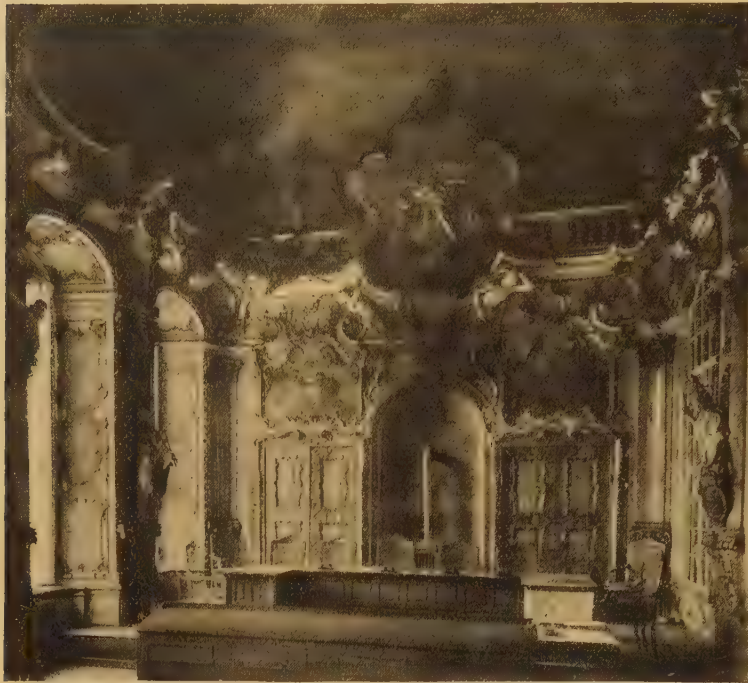
Um mehr auf das Einzelne einzugehen, so finden wir z. B. vornehme Wohnräume in der Weise dekoriert, daß oberhalb eines niedrigen Sockel-Lambris die größeren Wandflächen in hochrechteckige, oft ungewöhnlich schlanke Felder aufgeteilt sind, dazwischen lisenenartig schmale — nur selten mehr als Pilaster gebildete — Streifen. Dies geradlinige (aber höchstens noch durch dünne Leisten ausgedrückte) Rahmensystem wird nun völlig übertönt durch die den einzelnen Felderungen und Lisenen eingeschriebenen ornamental Rahmenmotive mit ihrer freien, in jeder Weise, auch reliefplastisch, lebhaft entfalteten Beweglichkeit. Dabei erscheinen diese ornamental Rahmengebilde als rein spielerische Arrangements, lose zusammengefügt aus zerbrechlichen Ziergliedern, im Aufbau ohne Standfestigkeit und struktiven Zusammenhalt.

Vgl. Abb. 15 und 153; dann das Musikzimmer im Potsdamer Stadtschloß mit geflammter Lisenenfüllung und leichtem Rankenspiel der Feldereinfassungen. Besonders weitgehend in letzterer Hinsicht die Goldene Galerie in Charlottenburg. Aus geschnörkelten Teilstücken zusammengesetzte Arkadenbogen kommen selbst in monumentalen Kirchenräumen (z. B. Wies, s. Baumeister Taf. 24) vor. Ornamental frei geformte Fenster z. B. in Steinhausen und anderen Kirchenbauten Zimmermanns.

Charakteristisch ist aber auch, daß die Schwerpunkte und Hauptakzente der Dekoration dem Sinn und Aufbau des struktiven Rahmengerüges ausweichen — es ist durch sie, mit



153. Wien, Schönbrunn, Vorsaal, um 1750



154. Kempten, Saal in der Residenz, um 1750
(Phot. des Landbauamts Kempten)

preziösem Eigensinn, stets der schwache Taktteil betont —, und daß geflissentlich vermieden wird, die nebeneinanderstehenden Wandteile in horizontale Konkordanz zu bringen; ihre scheinbar regellos differierenden Scheitelhöhen — die vielfach auch aus der Achse verschoben und also in sich asymmetrisch gebildet sind (s. die Spiegelrahmen in Abb. 15) — und das ständig wechselnde Auf und Ab ihrer Akzentverteilung läßt nur in weitgespanntem symmetrischem Widerspiel die unentbehrliche Gesetzmäßigkeit und die auch hier überall durchklingenden horizontalen Bindungen sich vollziehen.

Beispiele: In der Rotunde von Ettal, wo die Schildbogen des Untergeschosses mit dichtem Ornamenten-

gespinst besetzt, das Bogenprofil selbst aber ausdruckslos erscheint, und das darüberliegende Gebälk seinen dekorativen Hauptakzent nicht an den Verkröpfungen, sondern in der struktiv neutralen Mitte der Zwischenglieder trägt. Sodann das höchst komplizierte, luftig gelockerte Achsengefüge der Akzente in der Wandgliederung aus Schönbrunn (Abb. 153), womit zu vergleichen die noch gedrängte und mehr horizontal gebundene Anordnung in Abb. 147. Hier überdies beachtenswert die kokette Gegenläufigkeit in der Bewegung des oberen Wandgesimses einerseits, der wechselnden Bogenhöhen von Fensternischen und Spiegeln andererseits und zugleich das ausgesprochen untektonische Ineinanderfließen der senkrechten Rahmenglieder von Nischen und Spiegeln.

Übrigens beschränkt sich oftmals die ornamentale Gliederung auf schmale Wandstücke und die seitliche Einfassung der größeren Flächen, die dann in ihrer breiten Mittelpartie mit Gobelins oder mit geblütem Seidenstoff bespannt werden und so Raum zur Aufnahme beweglichen Wandschmuckes darbieten.

In großen Sälen, wo Dreiviertelsäulen auftreten (z. B. Bruchsal, Würzburg), wirkt diese wie zufällig den Wänden entlang verstreute Stützenreihe mit ihren fast ganz isolierten Gebälkstücken, bei dem kräftigen Kaliber dieser Formen doppelt auffallend und wie eine ausdrückliche Ablehnung jedes tektonischen Zusammenhalts.

Nebenbei bemerkt, wird die farbige Erscheinung jedes Interieurs jetzt stets durch einen Hauptton oder Hauptakkord bestimmt, und wechselt von einem Raum zum andern. Durch die reichliche Lichtzufuhr (dazu noch häufig weitere Aufhellung durch Spiegel) ist auch dafür gesorgt, daß die vom Rokoko gewählte zarte, delikate Farbenstimmung voll zur Wirkung kommen kann. —

In der meist als wechausgebogene Voute gebildeten Überleitung der Wand in die Decke tritt das Gesims, soweit ein solches überhaupt noch vorhanden ist, entweder ganz zurück unter dem bewegten Spiel der ihm vorgehefteten, daran emporkletternden oder von dieser Grundlinie aus sich an die Decke aufrankenden Ornamentik — dasselbe also, was auch mit den Felderungen der Wände geschieht —; oder aber das Gesims selbst wird zur ornamental bewegten Bordüre, die in undulierendem Verlauf zwischen den Rankengespinnten von Wand und Decke sich entlang schwingt, z. B. Abb. 147, Palais Schätzler in Augsburg (Ebe 247), Kirche Steinhausen (Pinder 83; ferner Baer 139, 143). Ein ornamentales Formenspiel entfalten in der Münchener S. Johann-Nepomuks-Kirche auch die vielfältig zusammengesetzten, geschweiften und gebrochenen Kämpferprofile im unteren Wölbungsansatz. Eine besonders bezeichnende Voutendekoration aus stehenden, gegeneinander gelehnten Rocaillemotiven verschiedentlich im Potsdamer Stadtschloß und in Sanssouci.

Wie lockeres Rankenwerk oder Schlinggewächs spinnt sich ornamentaler Flachdekor dann oft weit über die hellen Deckenflächen hin fort, und auch hier, wie bei vielen anderen Gelegenheiten, ist es der Reiz des zierlich Durchbrochenen, Silhouettenhaften, dem man mit besonderer Liebhaberei nachgeht. Vgl. dazu auch das krausgeschnörkelte, enggeflochtene Rocaillegitterwerk in Treppengeländern (z. B. Trier, Kurfürstl. Palais, Baer 170/1) und an Emporenbrüstungen. S. Abb. 152 u. Fürstenfeld (Aufleger Taf. 5); ebenda auch eine vorgebogene, oben völlig à jour gearbeitete Wandfüllung. Häufig erscheinen auch freihängende Rankenzweige, besonders pikant vor Spiegelflächen (Potsdam), oder in kirchlicher Innendekoration (Osterhofen, München, St. Johann-Nepomuk. Ebenda am Emporengeländer die naive buntmarmorne Imitation aufgehängter Teppiche).

Andererseits ist aber auch nicht zu übersehen, — neben dieser weitgehenden und als solche grundsätzlich unarchitektonischen Naturalistik — wie eben dieses Zurückbilden von Struktur- und Dekorationsformen ins mehr Naturentsprechende doch auch zu einer reineren Ausprägung des unmittelbaren funktionellen Sinnes der Gliederungen geführt hat, unter Abstreifung aller Umschweife, Stilisierungen und figurierten Verbrämungen.

In der Gestaltung der Innenräume aber, in Kirchen und Wohnbauten, ein über den Hochbarock noch hinausgehender unmittelbarer Ausdruck des Raumkörpers, dem sehr häufig eine in den Ecken ausgerundete, auch wohl sonstwie geschweifte, bisweilen durch tellerartig flache Nischen leise bewegte Erscheinung verliehen wird (vgl. Baer 169, 181 u. a. m).

S. die kräftigen Wandpfeiler Abb. 153, deren völlig pflanzenhaft gedrungene Schwellung am oberen Ende, zusammen mit den dort ansetzenden Verzierungen, den Übergang von der Wandstütze zum Bogenträger so ausdrucksvoll verkörpert; ähnlich lebendig die in Konsolenform übergleitenden Pilaster unter den Emporen des Querschiffraums von Diessen; ebenda die unübertrefflich elastischen Anschwünge der — dadurch hufeisenartig eingezogenen — Gurtbogen. S. auch Abb. 145 mit dem weichen Auf- und Abwogen der Gewölbeteile und in 151 und 158 die haubenförmig gebauchten Kapellenwölbungen. Ferner der Wandabschluß und Wölbungsansatz im großen Saal von Schönbrunn (Dohme) mit dem stahlgeschmeidig federnden Ineinandergreifen aller Teile, sowie die in lauter gleitenden Übergängen modellierte Gestaltung und Dekoration der Orgelemporen in Abb. 152 und 155, das wahrhaft berauschte Kurvaturespiel raumgliedernder und dekorativer Elemente im Festsaal von Schloß Rudolstadt (Tafelabb. in Kstd. Thür. XIX); endlich der Steinbalkon am Bamberger Rathaus (Popp 242), dessen sprudelnder Formenreichtum doch so ganz aus einem Guß geformt ist. Wie ein echtes, gewachsenes Naturgebilde, das aber nun nicht mehr in barocker Art aus der Gebäudemasse hervorquillt, sondern — wie alle Rokokodekoration — einem üppigen Parasiten gleich, sich von außen her an sie anklammert.



155. Mainz, St. Peter, 1748—56

3. Der Kirchenbau.

Das neue Raum- und Formengefühl der Rokokozeit gibt sich anschaulich zu erkennen in der allmählichen Umbildung der größtenteils vom Hochbarock ererbten Anlagetypen. Die Abwandlung zielt vor allem auf eine immer absoluter und konsequenter durchgeführte Vorherrschaft des Raumkörpers, der zuliebe die struktiven Gliederungen ihre selbständige Ausdruckskraft nun fast völlig preisgeben müssen. Wir bemerkten dies schon im kleinen bei der Dekoration. In den größeren Zusammenhängen des kirchlichen Innenbaus führt diese — im reifen Hochbarock wohl schon fühlbar aber nur zurückhaltend aufgetretene — Tendenz zu einem Abschleifen oder Ausmerzen aller scharf markierten Kanten und Trennungslinien oder auch zur Umdeutung von deren tektonischem Ausdruck in einen lediglich dekorativ-ornamentalen von mehr zierlichem, leichtem und graziösem Charakter.

Man vergleiche daraufhin z. B. die von Kapellenreihen und Emporen begleiteten Langhauskirchen J. Michael Fischers in Osterhofen (1727ff.), Fürstenzell (1738ff.), Zwiefalten (1741/51) unter sich und mit irgendeinem hochbarocken Bau desselben Systems (Abb. Münchner Jahrb. VIII, 46ff., IX, 45, 60, Pinder 84).

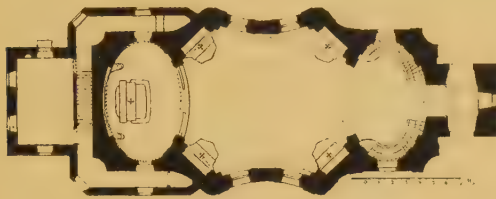
Sodann, in der Proportionierung dieses Raumganzen, statt der gestrafften Hochstrebigkeit des Barock ein wohligher beruhigter Zusammenklang der Höhen- und Breitenmaße. Dabei kann dann auch z. B. die Tambourkuppel, das stolzeste Prunkstück des hochbarocken Kirchenbaus, keine Verwendung mehr finden (an der Mannheimer Jesuitenkirche erscheint sie als Nachzügler und vereinzelte Ausnahme); ihr Eindruckswert, das jähe Emporreiß von Blick und Raumvorstellung, ist der neuen Generation allzu gewaltsam. Selbst in sehr anspruchsvollen Bauten, wie Ottobeuren, Neresheim u. a., wölbt sich die Vierung nur wenig über die benachbarten Raumteile empor und verliert sich in unbestimmtes Halbdunkel oder rein illusionäre, gemalte Perspektiven. Auch im Grundriß verschleift man, um eine möglichst körperhaft geschlossene Raumgestalt zu gewinnen, die harte Rechtwinkligkeit der Ecken, und läßt z. B. die rechteckige Grundform einschiffiger Kleinkirchen durch Schrägstellung oder flachbogige Ausrundung der Schmalseiten, bisweilen auch durch eine beiderseitige Ausweitung in der Mitte der Langwände (z. B. Günzburg), der Ellipse sich annähern (Abb. 157).

Indem aber die Konzeption sich in erster Linie auf körpermäßige Gestaltung des Raumvakuums einstellt, muß in der Formung dieses Raumgebildes selbst nun womöglich dieselbe Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit entwickelt werden, die bisher durch die plastischen Gliederungen der Umschalung ausgedrückt war.

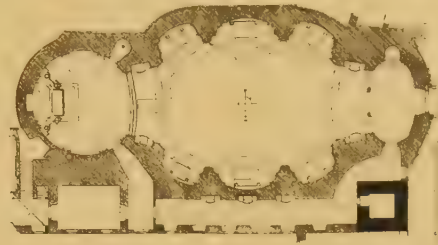
Nur noch selten gibt man gleichmäßig parallel verlaufende Dreischiffigkeit — wie z. B. in den o. erw. Fischerschen Bauten oder in der Mainzer Hallenkirche S. Peter (Abb. 155), wo durch das Zusammenwirken schlanker, feingliedriger Pfeiler mit dem weichen Fluten der Gewölbekurven und den lebhaften Umrißbewegungen wirkungsvoll eingeschobener Altäre der veraltete (vielleicht durch mittelalterliche Grundmauern bedingte) Raumtypus rokokomäßig belebt ist.

Die unverkennbare Vorliebe der Zeit gehört innerhalb der longitudinalen Anlagen einer Raumgruppierung mit ungleicher, etwa konzentrisch konvergierender Achsenstellung oder wechselnder Grundform der an den Mittelraum anschließenden Ausbuchtungen.

So schon die Münchener S. Annakirche (Abb. 158, Grss. Kstd. Bay. I, 953) dann Vilseck (ebd. II, 15, S. 129), wo jeweils die mittlere der drei Kapellnischen, zur Betonung der Querachse, schmaler und tiefer gestaltet ist; s. ferner Abb. 156/7), sowie — aus dem barocken Typus von Banz und Brevnow (s. o.) unmittelbar abgeleitet — K. J. Dientzenhofers Kirchen in Unter-Rotschnow und Wodolka (Kstd. Böhm. II, 66; XV, 359ff.) u. a. m. Besonders zierlich und reich kompliziert durch ineinanderfließende und sich verschiedentlich durchkreuzende Raumteile von Ober- und Untergeschoß Neumanns Kapellen in der Würzburger Residenz [1743, Pinder 58] und in Schloß Werneck. Vgl. auch Baumeister, Rok.-Kirchen Ob.-Bayerns 1907.



156. Berbling, Pfarrkirche, 1751—56
n. Kstd. Ob.-Bayern



157. Frauenzell, ehem. Benediktinerkirche,
1737. 174—752, n. Kstd. Bay. II 21

Für alle diese und überhaupt für die meisten kirchlichen Innenräume der Rokokozeit ist charakteristisch die geflissentliche — über verwandte Ansätze des Barock weit hinausgehende — Verunklärung der Raumkombination; die peripherischen Nebenräume, in die der Hauptraum sich gleichsam verästelt, sind selbst nur unvollständig durchgeführte Gebilde, deren oftmals ungleiche Achsenrichtung die Erkennbarkeit der Grundform noch möglichst erschwert.

Als Chorraum erscheint z. B. häufig eine durch seinen Eingang angeschnittene Kreis- oder Ovalform (Abb. 156/7), Querschiffe laufen in quer-elliptische Apsiden aus, deren Ausdehnung auch der Davorstehende nicht übersieht, weil sie hinter ihrem Zugangsarm sich breiter ausbauchen.

Dazu kommt — wie schon in den Einzelheiten der Dekoration, so nun auch im Großen — der reichlich ausgespielte Reiz vielfältiger Durchbrechungen und Überschneidungen: Altaraufbauten, die durch ihre Schrägstellung oder mit weitausgreifendem Umriß die nackte Vertikale von Wandstücken und Eckkanten maskieren. Namentlich aber das Zerlegen der Raumumwandlung in zwei Schichten, deren innere, in Arkaden aufgelöste von der äußeren, geschlossenen Mauerwand nur so weit abgerückt ist, daß der erstrebte malerische Effekt sich verwirklicht.

So z. B. die schmalen, zweigeschossigen Umgänge, die Langhaus und Chor der Kirche zu Limbach wie ein dem tatsächlichen Raumabschluß lose vorgehängtes weitmaschiges Netz umziehen (1751/4 Kstd. Bay. III, 4, S. 100). Ähnliches auch vielfach in Zentralbaukirchen (s. unten).

Geradezu auf perspektivische Täuschung — wie in Berninis *Scala Regia* — scheint der Innenraum der Kirchen von Schäftlarn bei München (1733) und Muotatal (Schweiz) angelegt zu sein: drei rechteckige Raumabschnitte, die in ihrer Abfolge nach dem Chor hin in allen drei Dimensionen sich progressiv verengern (Kstd. Bay. Atlas, Taf. 129/130; Gysi, Taf. 36). Ganz für sich, als eine jeder Vergleichung sich entziehende, kühnste Verbindung und Ausbeutung all solcher Möglichkeiten malerisch reicher Raumkombination steht schließlich die mächtige Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bei Lichtenfels (1743ff. von B. Neumann, Taf. IX, Pinder 77, S. X [Grss.]) Siehe die ausgezeichnete Analyse von Dehio (Handbuch I).

Nun zu den Zentralbauten. Auch hier gibt sich die Überleitung aus barockem in rokokomäßiges Wesen, d. h. in eine mehr zierlich umrahmte, weichfließende, vor allem dekorativ sprechende, malerisch verschwimmende Raumerscheinung von Anfang an zu erkennen.

Man vergleiche z. B. die Münchener Damenstiftskirche (von Gunezhainer, 1732) und Berg am Laim (1737. von Fischer) mit ihrer barocken Vorstufe, Viscardis Dreifaltigkeitskirche (Abb. Kstd. Bay. I, 966/7, 949, Atlas Taf. 136, 133). Berg a. L. bringt breitere Entfaltung der Diagonalseiten — also bewegtere, ausgesprochen achteckige Raumform —, die, der Wölbung vorarbeitend, konkav ausgerundet und mit eigenen Fenstern in Wölbungskappen ausgestattet sind. Weitergehende Bereicherung der Diagonalseiten durch Kapellen und Oratorien im Obergeschoß bringen Aufhausen (1736 von J. M. Fischer), Ingolstadt, Franziskanerkirche, Rott a/I. und Altomünster (1763ff.) hier statt der Kapellen eine ringsum geführte schichtenweise Auflockerung der Umwandlung des Oktogons (Kstd. Bay. II, 21, S. 28/29, Atlas, Taf. 11, 13, 29/30, 245/46). Ferner S. Nikolaus in Prag - Altstadt (Grss. Gurlitt 271). Im übrigen folgen die österreichischen Bauten dem barocken Typus von St. Peter in Wien, mit elliptischer Bildung des Zentralraums; so das unter sich nahe verwandte Kirchenpaar

Altenburg (1731/34) und Dreieichen, während die Piaristenkirche in Kremsier sich der Wiener Salesianerkirche anschließt (s. Öst. Ksttop. V, 278, 425 und Prokop, IV, 1067/70 und 1015/16). Alles rokokomäßige Abwandlungen in eine weichere Raumform mit leichteren, schmiegsameren Gliederungen.

Einen elliptischen Hauptraum mit flachen Nischen in den Quer- und Diagonalachsen hat auch Weltenburg bei Kelheim, wo die Dekorationskunst der Brüder Asam schon 1717/21 ein Raumgebilde entstehen ließ, das wie ein verfrühtes Rokokodenkmal, „das Äußerste an Ersatz des Bauens durch malerische Empfindung fertig gebracht hat,“ zumal im Chöreinkblick, „wo alles zum mystischen Traum wird“ (Pinder S. XIX), und in der ganz eigentümlich komplizierten Kuppelkonstruktion, deren Lichtzufuhr (Kappenfenster) durch eine darunter vorgebaute Voute versteckt, den Reiz des geheimnisvoll Übernatürlichen entfaltet (Abb. Karlinger 138). — In Steinhausen (1728/31) und danach (1746), mit für die allgemeine Entwicklung charakteristischen Veränderungen, in Wies bringt Dom. Zimmermann die elliptische Raumgestalt durch doppelschichtig aufgelockerte Umrahmung (s. Pinder 85, und S. XI, Kstd. Bayern Atlas Taf. 80/3) zu glanzvollster Wirkung.

Verschleifung und damit Vereinheitlichung einer komplexen Raumgruppe, dazu malerische Bereicherung durch streckenweises Auflösen und Verschleiern der festen Umschalung zeigen auch drei im griechischen Kreuz angelegte Kirchen B. Neumanns: Bruchsal, St. Peter (1740/50, Kstd. Bad. IX, 2, S. 26ff.), Kappelle bei Würzburg (1747, Kstd. Bay. III, 12, S. 235/37) und die Pfarrkirche in Kitzingen - Etwashausen (1741/45 [1733], Abb. ebd. III, 2, S. 47ff.). Am bedeutsamsten dieser letztere (dem Entwurf nach früheste) Bau, namentlich wegen der von den konkav abgeschrägten Kreuzecken sich ablösenden Säulenpaare, einem Motiv, das dann in Neumanns — neben Vierzehnheiligen — großartigster Kirchenanlage, in Neresheim, in mächtiger Entfaltung wiederkehrt (Pinder 79/80 und X, Monogr. von Fuchs, 1914). In Kitzingen eine kreisförmige, niedrige Kuppel zwischen vier Quertonnen; hier aber, über den fast gotisch hochstrebenden Freistützen und Wandungen eine Kuppelschale von haubenförmigem Querschnitt, die im Grundriß als achsial gestellte Ellipse, zwischen je zwei Querellipsen eines Langhausarms und kurzen Querschiffen die zentrale, weiträumig dominierende Stellung behauptet. Die reich bewegte Raumerscheinung auch des Langhauses beruht auf einer großzügigen Ausbildung der schon in Banz aufgetretenen Kurvenmotive, zugleich mit der nun auch hier durchgeführten Ablösung der inneren, in jedem Joch konkav geschwungenen, von der glatt verlaufenden äußeren Umwandungsschicht.

Die allgemeine Grundform der Anlage aber, das Kreuz mit stark verlängertem Hauptast und zentraler Vierung, hat ihre Vorstufen in Ottobeuren (1730ff., Grss. bei Pinder XI, Mchnr. Jahrb. VIII, 46ff.) und weiter zurück schon in Weingarten (s. oben). Als jüngere Variante folgt St. Gallen (1756 von Peter Thumb, Abb. 151 und Pinder 85, Monogr. von Fäh 1896), wo in der Mitte eines dreischiffigen Langhauses ein querelliptischer, flachgewölbter Zentralraum sich einfügt, um den die Seitenschiffe mit je drei kapellenartigen Jochen herumgeführt sind (vgl. die — wohl zufällige — Anlageverwandtschaft der frühbarocken N. D. d'Hanswyk in Mecheln, s. S. 98). In freier, weiträumig vereinfachter Ableitung aus Neresheim und St. Gallen schuf endlich Georg Specht 1772/78 die kolossale Klosterkirche von Wiblingen bei Ulm (Abb. Gurlitt 301/303).

Der klassizistischen Formgebung aber, die hier, wie auch in Neresheim, das Innenbild beeinflusst, gesellt sich anderwärts um diese Zeit auch eine zu klassizistisch strenger Einfachheit zurückgeführte Plangestalt. Erwähnt sei die pantheonähnliche, aber mit einem schmalen inneren Säulenumgang, — der durchbrochenen inneren Umwandungsschicht — bereicherte Rotunde des ehemaligen Benediktinerstifts St. Blasien im Schwarzwald (1770/80 von M. d'Ixnard, Kstd. Baden III, 87, 90).

Aus dem nördlichen Deutschland ist zu nennen; in erster Linie die Dresdener Hofkirche von Gaet. Chiaveri (1738/55, Kstd. Sa. XXI, 208ff.), eine Langhausanlage, wo zwischen der freien Hoch- und Weiträumigkeit des Mittelraums und der äußeren Schiffe sehr eigenartig sich ein schmales, in zwei Geschosse aufgeteiltes Zwischenschiff einschiebt, und an beiden Enden der Seitenschiffe gesonderte Sechseckkapellen angegliedert sind. Für die verschiedenen Formen des katholischen Gottesdienstes — die ja oft gleichzeitig und nebeneinander sich vollziehen sollen —, das große liturgische Zeremoniell des Hochamtes, die stille Messe, die Kommunionfeier, die Gebetsandacht des einzelnen, ist kaum anderswo ein so zweckmäßiger und würdiger Gesamtrahmen geschaffen, wie in dieser meisterhaften Verknüpfung verschiedengestalteter Sonderräume, bei der zugleich die raumästhetischen Wünsche der Zeit nach wirkungsvoller Zentralisation — hier um den dominierenden, beiderseits ausgerundeten Mittelschiffsraum (dessen System übrigens der Versailler Schloßkirche nachgebildet scheint) —, und nach dem Reiz des malerisch Verflochtenen vollkommen erfüllt sind. — In Cassel verbirgt sich hinter einer glatt verlaufenden, palaisartig gestalteten Außenfront die hübsch gruppierte Raumanlage der kath. Elisabethkirche, S. L. Du Rys vorzüglichste Arbeit (1768ff., Abb. Gerland 109). Kurzes, dreischiffiges Langhaus und dahinter ein kreisrunder, kuppelgewölbter Chorraum, von säulengestützten Umgängen im oberen und den seitlichen Abschnitten des unteren Geschosses umrahmt. Dann der köstlich feine Bau der Jesuitenkirche in Buren (1754ff.,

Braun I, 237, Taf. 12/13), eine rechteckig geschlossene Zentralanlage mit einfachen S.schiffen, überragenden Kreuzarmen und Kuppel, gleichsam ein kleines Seitenstück zu Ottobeuren, in eleganter Rokokodekoration.

Andrerseits zwei aus kreisrundem Kuppelraum und peripherischen Annexen bestehende Anlagen: Schlauns Hospitalkirche S. Clemens in Münster (1744/53, Abb. Hartmann 108, 120/21 und Taf.). Der Kreis durchschneidet hier ein in drei Halbkreisapsiden und dazwischenliegenden Flachnischen ausgedrücktes gleichseitiges Dreieck, dessen Basis, als breiter Prospekt mit flacher Altarnische in der Mitte, der Eingangsapsis gegenüberliegt. Eine Anordnung, die schon aus der Lage der Kirche, in der Spitze eines durch die schräg anstoßenden Spitalflügel gebildeten Keils, sich ergibt. Im Innern ein



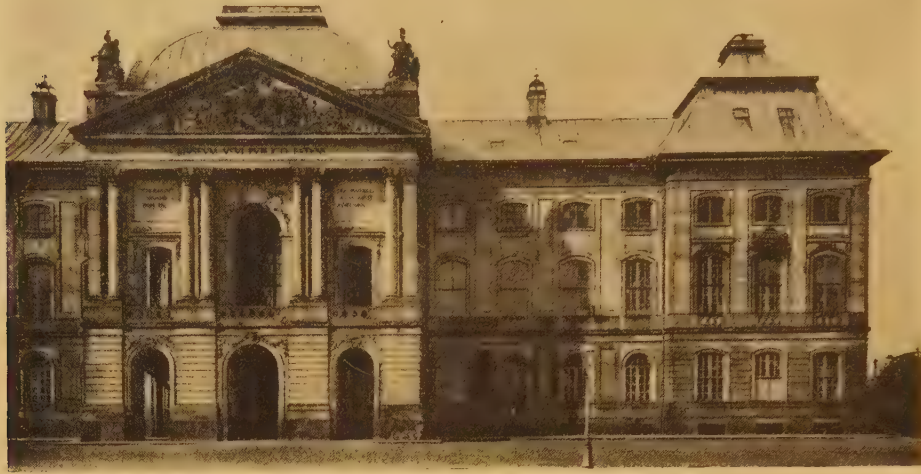
158. München, St. Anna auf dem Lehel, 1727—30

Phot. Osthaus

wundervoll weiches Aneinanderklingen vertikaler und horizontaler Kurven mit malerisch feingestimmter Dekoration. Dazu als klassizistisches Gegenstück die Berliner Hedwigskirche (1747/78) mit noch enger als in St. Blasien durchgeführtem Anschluß an die Kuppelrotunde des Pantheon.

Auf dem Gebiet des protestantischen Kirchenbaus, der ja schon in der Zeit des Hochbarock die ihm wesensgemäßen Raumtypen bis zur Vollkommenheit ausgebildet hatte, ist jetzt kaum noch etwas Neues, dieser Periode im besonderen zu Verdankendes geschaffen worden. Wir begnügen uns mit kurzem Hinweis auf einzelne namhaftere Beispiele.

Die Michaeliskirche in Hamburg (1751/62, nach Brand von 1906 in ursprüngl. Gestalt erneuert), der bedeutendste evangelische Bau nach der Dresdner Frauenkirche, deren Vorbild er in dem ausdrucksvoll bewegten System der inneren Stützen und Emporeneinbauten befolgt, indem er es zugleich der allgemeinen Entwicklung gemäß in freier und einheitlicher sich entfaltender Weiträumigkeit abwandelt. Ähnliches gilt von der Kreuzkirche in Dresden (1764ff.), und ebenso wiederholt die 1744/48, gleichfalls von Joh. G. Schmidt, neugebaute Marienkirche in Großenhain (Kstd. Sa. 38, S. 4ff.) den dreiflügeligen T-förmigen Typus in einer mehr geschmeidig ausgeschliffenen und luftigen Raumgliederung. Der reizvollste Kirchenbau in der Mark ist die in zierlichen spätbarocken Formen durchgeführte griechische Kreuzanlage mit zentraler Kuppel in Buch bei Berlin (1731/33); in Relingen bei Hamburg ein Oktogon mit zweigeschossigen Umgängen und einer flachbogigen Holzkuppel über dem Mittelraum, der durch schräge Lichtschächte und eine wie sie den hohen Dachstuhl durchbohrende Laterne direktes Licht empfängt (1754/55, Abb. Fritsch 147). Kirchheimbolanden übernimmt von Weilburg (s. oben S. 139) — unter Übertragung aller Einzelheiten ins rokokomäßig Leichte und Gleitende — die querrrechteckige Saalform mit anstoßenden Emporlogen und apsidaler Ausbuchtung gegenüber dem Kanzelaltar (Kstd. Pfalz III, 223ff.). Den bedeutendsten protestantischen Kirchenbau im südwestlichen Deutschland schuf Stengel 1761—1775 im Zentrum eines damals neugegründeten Stadtteils von Saarbrücken, als weiträumiges griechisches Kreuz, mit einfachen Emporen in den Armen und flacher Muldenwölbung über dem Mittelraum. Die Einzelformen in elegantem Rokoko; wogegen in J. J. Buschs Kirche in Ludwigslust (177 2/5, Kstd. Mecklenburg III, 242) die klassische Tempelform auftritt, mit Säulenportikus, inneren Säulenreihen vor den Langhauswänden und flachgerundetem Ostabschluß, den ein großes Wandgemälde als illusionärer Prospekt bekleidet. Bei aller Gemessenheit und Formenstrenge also doch immer wieder jene malerisch dekorative Auffassung, die die ganze Baukunst der Zeit, selbst im klassizistischen Stromgebiet, beherrscht.



159. Dresden, Japanisches Palais, 1729—41 v. Longuelune

4. Der Wohnbau.

Von Schloßanlagen großen Stils ist — neben den vielfach erst in der Rokokozeit vollendeten Unternehmungen des Hochbarock (Würzburg, Bruchsal, Mannheim, Nymphenburg, Brühl u. a.) — nur wenig neu ins Werk gesetzt worden, weil dafür beim besten Willen keine Veranlassung mehr da war. Aus der südlichen Hälfte unseres Schauplatzes sind in diesem Zusammenhang einzig Schönbrunn, Stuttgart, Karlsruhe und Saarbrücken als bedeutende Leistungen anzuführen.

Und dabei ist das erstgenannte Schloß auch nur die zeitgemäß modifizierte, d. h. klassizistisch abgekühlte und vereinfachte Ausführung des schon 1695 entworfenen und begonnenen Fischerschen Bauplans (s. o. S. 155): 1744 durch Pacassi u. Valmagini. Dagegen ist das Stuttgarter Schloß schon 10 Jahre nach Vollendung von Ludwigsburg, in der früheren Residenzstadt und unmittelbar neben der Renaissanceburg der alten Herzöge, der unersättlichen Bauleidenschaft Karl Eugens entsprungen. Ein kolossales, durch selbständige Entwicklung der Außen-seiten verdreifachtes Triklinium, 1746—1760 von L. Retti und Guépière ausgeführt (Abb. Gurlitt 458/9). Karlsruhe wieder nur die erweiterte Umformung einer hochbarocken (1715—1719) Kernanlage, die, auf Grund mehrerer Konkurrenzentwürfe, namentlich Rettis und Neumanns, hauptsächlich durch Fr. von Kesslau 1749—1771 bewerkstelligt wurde. Triklinium mit schräg divergierenden Flügeln, im Abschluß der ganzen daraufhin orientierten Stadt (Monogr. von Gutmann, 1911). Nur erwähnt seien das langgestreckte Neue Schloß in Bayreuth von St. Pierre (1753—1754), dann einige kleinere Monumentalbauten Neumanns: Schloß Werneck am Main (1731—1747, Pinder 76, Kst. Bay. III, 17, Monogr. von Hertz, 1918), eine vierteilig feingegliederte Gruppenkomposition, der unvollendete Klosterbau von Oberzell bei Würzburg (1744ff., Popp 124) und das Dikasterialgebäude in Ehrenbreitstein (1738—1748, Abb. Gurlitt 353). Ferner das kurfürstliche Palais in Trier von Joh. Seitz, 1754ff. und die großen Abteibauten von Mettlach (1728—1740 von Chr. Kretzschmar) und Brauweiler (1780—1784). In Saarbrücken errichtete Stengel 1738—1748 den stattlichen Dreiflügelbau der Residenz, und derselbe Meister entwarf 1750 für die Anhaltischen Fürsten seines Heimatsorts Zerbst die (freilich nicht vollständig durchgeführten) prächtigen Pläne von Schloß Dornburg an der Elbe (Abb. Lohmeyer S. 51 ff., 75 ff., Taf. V).

Erweiterungsbauten an den barocken Anlagen des Japanischen Palais (s. Abb. 159) und von Schloß Hubertusburg (1733—51 durch Knöffel) sind auch in Sachsen das einzige auf diesem Gebiet neu Hinzugekommene. In beiden Fällen wurde dadurch ein offenes Triklinium (s. S. 162) zum geschlossenen, gleichmäßig hohen Flügelquadrat.

Eine Bautätigkeit, die an Umfang und Tempo der Hochbarockzeit nichts nachgab, war Friedrich dem Großen, infolge der Sparsamkeit seines Vaters, nachzuholen beschieden. Ihr verdanken wir an großen Monumentalbauten, neben der Erweiterung von Charlottenburg (s. S. 160) und dem totalen Umbau

des Potsdamer Stadtschlusses (Abb. 160), Opernhaus, Palais Prinz Heinrich (Universität) und Bibliothek in Berlin (Pinder 11) — die als Repräsentanten von Klassizismus, Rokoko und verspätetem Hochbarock unmittelbar zusammenstehen —, das Neue Palais (1755, 1763—68) und die ihm gegenüberliegende phantastische Theaterdekoration der Communs (vgl. Kania, *Fr. d. Gr. u. d. Archit. Potsdams*, 1912). Weiter nördlich nur noch Schloß Ludwigslust (1771—1776, Kstd. Mecklenbg., III. 229 S., Monogr. von Dobert, 1920), im Nordwesten aber Schlauns Hauptwerk, die prachtvolle Bischofsresidenz in Münster (1767—1772, Pinder 91), ein weit geöffneter hoher Dreiflügelbau, zwischen einem mächtigen, von symmetrischen Nebengebäuden (unausgeführt) eingefassten Vorplatz und in der Achse nach hinten anschließendem Park (Originalplan bei Hartmann, Abb. 76).



160. Potsdam, Stadtschloß, 1745—51 von Knobelsdorff

Unmittelbarer als in diesen großen Monumentalbauten äußert sich das Wesen der neuen Zeit in den kleineren, zwanglos gefälligen Anlagen der Lust- und Jagdschlösser, wovon auch diese Periode noch manche neu geschaffen hat. Sie haben in der Regel nur ein Geschoß, bisweilen über einem niedrigeren Unterbau von Nebenräumen; im Innern, zu beiden Seiten eines auch nach außen stark hervortretenden runden oder elliptischen Mittelsaals, eine durchlaufende Flucht von Haupträumen mit geschickt dazwischen gefügten Kabinetten, Verbindungsgängen u. dgl. In einzelnen Fällen kommt durch Zurückbiegen der Flügel eine sozusagen fächerförmige Planfigur zustande.

Cuvilliers' Amalienburg im Nymphenburger Park (1734—1737, Popp 84) ist das früheste und mit das graziöseste Beispiel der ersteren Gattung; vgl. dazu das Starhemburgsche Jagdschloß Niederweiden (*Zeitschr. f. bild. Kunst* 1891, S. 215) und Hetzendorf bei Wien (1742, *Oest. Kunsttop.* II 34—37) und, als größere Gegenstücke aus späterer Zeit, Solitude (Abb. 137) und Monrepos bei Stuttgart. Aus dem nördlichen Deutschland nenne ich das (nicht mehr erhaltene) Moszinskapalais in Dresden (1740, alte Abb. Kstd. Sa. XXII. 529), vor allem aber Sanssouci (1745—1747 von Knobelsdorff, Pinder 86) und Pigages Schloß Benrath bei Düsseldorf (1756 ff., Popp 119). Dagegen fächerförmig das zierliche Schloßchen Dornburg bei Jena (1736—1747; Kstd. S.-Weimar II, 32—33), ferner das (durch Friedrich den Großen zerstörte) Belvedere auf der Brühlschen Terrasse in Dresden (1751, alte Abb. Kstd. Sa. XXII, 525—26) und, in elegantem Frühklassizismus, Schloß Richmond bei Braunschweig, 1768 von Fleischer (Abb. Gurlitt, 447). Endlich die der Eremitage Waghäusel (s. S. 153) verwandte Sternanlage des Münsterischen Jagdschlusses Clemenswerth (1740 von Schlaun, Hartmann 80/3, Pinder 96).

Von der ungeheuren Menge der kleineren, öffentlichen und privaten Profanbauten dieses Zeitraumes, die noch heute fast überall die älteren Teile unserer Städte vorwiegend durchsetzen, auch nur die wichtigeren Beispiele hier aufzuführen, verbietet die Knappheit des verfügbaren Raumes. Wir beschließen unsere Darstellung mit einigen zusammenfassenden Bemerkungen über den allgemeinen baulichen Charakter der Rokokozeit.

Im Bestand der Baudenkmäler begegnet noch verschiedentlich bis gegen 1770 ein mehr oder minder deutliches Fortleben hochbarocken Charakters in einer allerdings etwas schlankeren, leichteren aber auch matteren Ausdrucksform (z. B. Popp 167, 126, 160). Was hier noch barock anmutet, die scharf ausgeprägte Artikulierung in Anlageform, Umriss und Einzelgliederungen, die nachdrückliche Abstufung nach Breite und Höhe (in Risaliten und Hauptgeschoß) all das ist aber bei der großen Mehrzahl baulicher Kompositionen, in deren durchschnittlicher Haltung wir den eigentlichen Zeitstil der Rokokoperiode erkennen dürfen, in Wegfall gekommen. Und es ergeben

sich dafür, als positive Wesenszüge des neuen Gestaltens: zunächst die schlichte Ruhe und flächenhafte Geschlossenheit in der Gesamterscheinung des Baukörpers, dessen einzelne Teile in ganz kompaktem Zusammenhalt, oder mit weichem Bewegungsfluß ineinandergreifen: Man vergleiche als Gegenstücke z. B.: Abb. 115 und 137 oder die Schlösser Pommersfelden und Münster (Pinder 65 und 91), oder innerhalb der Periode selbst die gleichzeitigen Rathäuser von Liegnitz und Bonn (Popp 160—61), jenes ein Spätling des schlesischen Hochbarock, dieses mit seiner feingeformten, zierlich schlanken Pilasterordnung, ein erstes Beispiel französischen Rokokoimports klassizistischer Richtung. Wohl erscheinen auch gelegentlich leichte Vorbauten — etwa säulengetragene Balkons vor einem Schloßportal (z. B. Fopp 100. 112; vgl. dagegen 95) u. dgl. — aber sie sind nicht mehr aus dem Gebäudekörper heraus entwickelt, sondern, wie die ganze Rokokodekoration ihm nur äußerlich vorgeheftet. Bisweilen lösen sich solche Säulenstellungen vom Gebäudeblock auch weiter ab und ziehen sich als schlanke Umzäunung oder durchsichtige Kolonnaden zwischen Hof- und Gartenanlagen hin (z. B. Potsdam, Stadtschloß und Sanssouci), womit der schon bei der Innendekoration vielfach ausgespielte Reiz des Durchsichtigen und Durchbrochenen auch in den monumentalen Außenbau eingeführt wird.

Die verschiedenen Stockwerke einer Fassade sind nur durch leise sprechende Abstufungen voneinander unterschieden, so daß der ganze Aufbau eine gleichmäßigere Einheitlichkeit bewahrt. Darum in der Regel auch außerhalb der Risalite keinerlei formierte Vertikalglieder und fast durchweg ganz schlichte Fenstereinfassungen — meist Stichbogen mit höchstens etwas verziertem Schlußstein — ohne eigentliche Bekrönungen oder seitliche Stützenglieder. Statt der Pilaster werden — wie in der Innendekoration — einfache Lisenen oder, zur kräftigeren Einfassung von Risaliten, Quaderstreifen bevorzugt, also Gliederungsformen, die ohne selbständigen Eigenwert nur innerhalb des geschlossenen Gebäudekörpers Bedeutung gewinnen. Nun erst kann die Mauerfläche als solche wieder voll zur Wirkung kommen. Aber auch der Grundsatz möglicher Ökonomie der Mittel wird so auf das konsequenteste durchgeführt und ausgebeutet; auf der ruhig schlichten Folie der ganzen Gebäudemasse läßt sich schon mit geringem dekorativen Aufwand eine bedeutende Ausdruckssteigerung für die Risalite erzielen. Und nur im Zusammenhang einer so ausgesprochen flächigen Fassadengestaltung findet der zierlich bewegte, delikate Dekor der Rokokomotive einen ihm angemessenen Hintergrund und Rahmen.

So diskret und sparsam aber auch die Gliederungsmittel auftreten, es bleibt dem Außenbau dieser Zeit als besonderer Reiz die stets vollkommen klar und sauber durchgeführte Aufteilung der Fassadenfläche; und dadurch gewinnen die großen Monumentalbauten wie jedes kleine Bürgerhaus jene ganz eigentümlich fein nuancierte Rhythmik und den delikaten Wohlklang der Verhältnisse, die uns für die vollblütige Kraft und Leidenschaftlichkeit des Barock wohl zu entschädigen im Stande sind.

Ein ganz besonderes Interesse wendet die Rokokozeit, gerade für den Wohnbau, der inneren Durchbildung des Grundrisses zu. Aus der vielfachen Abstufung der Raumformen, die jetzt, im Anschluß an französische Vorbilder auftreten, ergibt sich zugleich eine bequemere Wohnlichkeit, wie auch eine mannigfaltigere und graziöser belebte Gliederung des Gebäudeinnern. Und dabei ist in allen größeren Räumlichkeiten, namentlich den Treppenhäusern, eine lichtere und luftigere Erscheinung des Raumganzen, verbunden mit dem spielerisch dekorativen, pikanten Ineinandergreifen der Treppenläufe, Balustraden und Zwischenstützen, gewonnen. (Vgl. Baer 171, 174/5, 180/5; Kstd. Württbg. Heft VII [Schöntal]).

Die grundlegenden Qualitäten der Außenarchitektur des Rokoko, Schlichtheit, Ruhe, klare



Übersichtlichkeit, liegen indessen schon durchaus in der Linie des klassizistischen Kunstideals; und so ist es denn nicht zu verwundern, daß dieses Ideal — dessen Geltung auch durch die allgemeine ästhetische und kulturelle Neuorientierung seit der Mitte des Jahrhunderts mächtig verstärkt wurde — am Ausgang des dargestellten Zeitraums die fast unbeschränkte Alleinherrschaft gewann.

161. Dachfenster aus Straßburg Phot. Seemann

Begriff- und Sachverzeichnis

in systematischer Gruppierung

Übersicht:

- I. 1. Einzelne Stilperioden; 2. Einzelne Länder
- II. Bauliche Aufgaben: 1. Kirchen, a) Anlageform, b) Zweckbestimmung; 2. Wohnbau und sonstige Profanarchitektur, a) Anlageform, b) Zweckbestimmung
- III. 1. Elemente und Bestandteile der Außenarchitektur, 2. ebenso des Innenbaus
- IV. Einzelformen: 1. Bauglieder und Dekoration, 2. Ornamentmotive
- V. Ästhetische und Stilmerkmale
- VI. Faktoren der Bautätigkeit und des Baubetriebs

I. 1. Antike 4/5/51 – Gotik 9/14/5/30/1/5/42/3/6/51/6/83/4/7/143 – Spät- 3/13/6/27/30/41/2/4/54/6/82/3/94/8/100/1 – Klassizismus 4/6/13/21/3/31–36/45/51/3/4/6/8/62–72/8/81/6–9/108/10/32/7/9/42 3/4/59/60/2–65/89/90/2/8/9/200 2 – Renaissance 2/4/26/35/6/9 – Spät- 1/2/5/21/4/5/8/30/1/4/5/7/9/40/2/3/4/50/5/6/9/60/2/83/106/8/9 – Régencestil 114/70/87/8 – Rokoko 3–5/13–15/8/9/20/1/3/62/187/9/91–202 – Louis XVI. 192

2. Deutsche Baukunst – Baumeister 18/31/5/8/9/41/6/8/9/50/2/3/62/113/22 – Renaissance 3/29/36/46/8/60/1/2 – Rokoko 21/56 – Englische Bauten, – Baumeister 54/5/68/70/93/106/84/0/3/63 5/75/6/90 – Französische Einflüsse 3/5/9/10/35/51/4/9/70/9/91/116/8/21/49/50/8/63/4/7/71 – Baumeister 1/6/8/9/58/91/2 – Renaissance 106 – Klassizismus 113/8/59 – Flämische Baumeister, – Bauten 20/31/42/4/5/7/54/7/8/114 – Barock 34/45/54/7/8/79–82/3/94/7/9/100/30/40 – Holländische Bauten 23/9/32 4/40/5/7/58/63/8/72/87/90/106–9/17/8/20/40/4/61/87–90 – Meister 31/2/49/52–4/109/18/ – Einfluß 25/51/4/70/1/28/11/59/60/9 – Italienische Baumeister 27/32/9/42/52/8/62/3/72/5–9/83/6/94/101/113–120/58/63/91 – Einflüsse, Vorbilder 28/35–8/51/8/70/8/2–4/93/4/106–8/9/154/8/9/60/3/4/6/70/81/3/6 – Renaissance 24/5/7/34/5/7/43/58/69/72/98/101/120/42 – Barock 2/19/25/32/5/7/44/5/6/52/63/72/83/104/144/90/2 – Österreichische Bauten, Meister 22/3/37/8/9/43/4/7/50/2/8/9/61/75/8/127/8/130–4/47/8/54–57/191 – Vorarlberger Schule 104/114/5/20/3

II. 1a. Basilika 42/5/88/91/2/8/9/100/1/4/123–26/7/137/8 – Hallenkirche 41/2/4/5/83/91/2/8/9/100/1/2/123/4/5/6/7/8/137 – Kreuz, griechisches 46/89/90/1/4/130/2/3/138/40/98/9 – Polygonale Anlagen u. Räume 88/9/91/4/5/106/130/3/45/6/7/9/41/4/97/8/9 – Saalkirche 42/4/5/92/136/8/40/99 – T-förmige Kirchenanlage 90/199 – Kirche in Winkelhakenform 42/91 – Zentralbauten 45/6/54–89/93/102–110/130/138/9

141/2/4/97; – mit betonter Längsachse 94/5/6/7/8/110/124/130/139

1b. katholischer Kirchenbau, 12–18/21/41/42–46/52/4/81–6/93–105/23–36/44–7/91/6–9 – protestantischer Kirchenbau, 16–18/21/41/2/5/6/53–81/86–93/121/2/136–144/99 – Jesuiten- 12/3/4/21/41/2/3/4/5/54/8/9/81/2/3/4/5/6/97/8/9/100/1/24/105/23/4/25/7/8/146/54 – Schloßkapelle 41/2/70/92/3/132/3/7/9/51/88/97 – Synagoge 88 – Wallfahrtskirche 42/6/55/9/84/5/94/5/6/7/101/4/5/123/131/3/41/135/6/7/146/56

2a. Einflügelbau 38/9/67/71/6/7/8/106/50/4/9/60/2/4 – H-förmige Anlage 152/62 – Hufeisen (Triklinium-)anlage 70/1/3/6/7/9/105/6/149/151/2/54–60/61/2/4/200 – Kreisförmige, Halbkreis-Anlage, Rondell 150/2/3/4/5/62 – Kreuzförmige Anlage 106/53 – Viereckanlage, massiv 35/6/51/64/7/9/70/1/2/105/07/152/3/61/2/3; – aus 4 Flügeln 38/9/106/149/50/2/9/63/4/5/200 – Achteckbau 149/53 – Dreieckanlage 152

2b. Bürgerhaus 10/1/21/3/9/30/4/50/3/4/67/80/106/7/8/18/82/91/2 – Jesuitenkolleg, – 51/76/7/8/154 – Klosterbau 11/38/52/76/8/80/83/105/6/15/49/52/6/7/20/2/3/4 – Landhaus, Villa 38/54/65/9/70/2/106/7/8/121/2/52/3/5/62–65/79 – Palastbau 2/7/38/50/2/61/75/6/7/8/108/16/21/54/5/7/8/61/5/6 – Rathaus 8/30/1/2/3/4/6/7/8/40/7/53/4/5/9/63/107/202 – Schloß 7/9/10/5/21/3/30/2/5/7/8/9/40/52/9/70/1/2/3–5/6/7/8/9/80/1/105/6/7/8/114/6/7/9/122/49–52/154/5/7/4/200/2 – Lustschloß, 10/35/51/61/72/5/8/106/22/152/3/62/3/201 – Jagd- 54/106/53/62/201 – Städtebau, Platzanlage u. dgl. 8/21/3/38/9/42/55/72/97/115/9/44/49/50/1/9/200 – Universitätsgebäude 30/1/41 – Zeughaus 2/26/7/9/30/1/5/6/7/106/59. Zunftthaus 30/61/80

III. 1a. Backsteinbau 29/31/3/66/187 – Fachwerk 39/73/90/1/159 – Gemalte Architektur 37/54/8/162 – Quader, – ung 62/69/70/2/3/4/6/7/8/82/176 – Schmuck- 26/9/32/3/7/4 – Rustika 26/9/30/34/9/62/69/70/2/5/6/7/87

1b. Arkaden 31/2/4/41/2/4/5/62/8/70/2/4/5/6/167/70; Pfeiler – 39/42/70/3/7/162/70 – Attika

46/67/8/9/70/1/7/87/134/144/6/82 – Balkon, Altane 31/44/67/77/131/59/79/95/202 – Erker 9/25/8/30/40/61 – Fassaden im Wohnbau 2/3/25/6/28–39/54/60–72/4/75–81/176/202 – im Kirchenbau 2/42/4/5/6/81–8/143–49 – –malerei 25/37 – Freitreppe 153/5/8/62/8/9 – Garten, Park, – Plangestaltung 7/50/114/120/2/152/3/4/8/72/201/2; – Gartengebäude 34/50/151/3/60/2/3 – Giebel 9/26/8/9/30–35/7/8/9/40/2/5/51/7/8/61/2/5/7/9/70/1/74/80/1/3/4/5/7/185 – Graben, Wasserbassin 39/72/6/7/106/53/57/9/62 – Hof 32/4/8/40/68/71/3/106/7/49/51/2/5/6/8/60/7; Vor- Erden- 39/69/70/1/3/9/106/49/50/1/2/4/5/8/61/2; Licht- 107/61/4/7 – Kuppel 43/4/6/53/88/9/91/4/9100/4/26/7/130/1/2/44/73/4/5/96 – Loggia 75/159 – Mezzanin (Halbgeschoß) 37/65/70/1/4/6/9/162/72/6 – Pavillon 70/149/50/1/62; Eck- 39/68/9/71/4/106/149/51–56/8/9/62/3/5; Mittel- 67/9/71/155/6/72/177/8 – Risalit 31/3/7/45/64/5/6/7/70/1/72/4/6/7/9/70/1/11/151/2/4/6/9/60–3/5/9/70/6/7–82/8/202 – Säulengang, Portikus, 68/70/151/64/99/202 – Sockelbau-ge- schoß 65/7/8/70/1/2/4/7/8/85/110/44/65/7/76/86 – Ter- rasse 70/150/3/4/5/8 – Torbau 31/9/77/156–60/2; Stadt- 34 – Turm 32/5/7/9/68/9/74; Eck- 38/9/68/72/3/81/106/5. 6/65; Kirch- 41/2/4/5/83/4/5/6/96/124/146/7/8; Treppen- 31/8/68/73/4/134/59/68 – Vor- halle (an Kirchen) 41/4/88 – Zwerghäuser 20/32/42/61

2. Bibliothek 70/173/4/6–Em- poren 18/41/42/4/5/6/87/8/90/1/2/3/5/98/9/101/2/3/23/4/125/6/7/8/135/6/7/8/9/40/1/95/6/9/102/4/8; Musik- 41/91/8/9; – brückenartige – 104/23/4/5; – brüstung, geschweifte 104/127/8/135 – Gewölbe 27; Ton- nen- 43/4/5/88/9/92/3/4/5/9/101/5/123/5/41; Kreuz- 41/2/5/89/91/2/98/99/100/1; Netz- (Stern-) 42/91/4/100; Mul- den- 137; Segel- 128/9; höl- zernes – 139; Spiegel- 136/7/87 – Innendekoration 3/4/9/25/42/5/54/8/172/3/87/8/90/3/4/5/9 – Kabinett 172/4/201 – Kapelle, – enreihe 42/3/4/6/7/94/5/6/7/9/100/04/23–8/96; el- liptische 46/7/126/97 – Kor- ridor 40/50/108/68/71/4/5 –

Kuppelraum 18/44/6/97/99/2/102/4/25; flachgewölbter – 95/103/4/5/124/9/131/150/1/2/99; elliptischer – 96/7/129/30/1/3/5/6/9/196/7/8 – Loge (Em- poren-, Oratorium) 41/4/129/131/2/3/137/9/40/97 – Saal 10/5/36/7/40/50/9/107/8/72/5; achteckiger – 163/5/72/3/83/8; elliptischer – 151/4/60/8/72/3/4/201; quadratischer – 37/108/72; Garten- 166/7/8/72/3/84 – Treppen, – haus 10/36/7/40/50/79/107/8/138/166–172/3/6/83/4/7/202; Wendel- 40/108/69 – Vestibül 107/8/66/7/8/9/75

IV. 1. Balustrade 31/5/7/8/44/86/98/103/144/81; Dach- 33/69/70; Blend- 67/79 – Bogen, Spitz- 31/42/98; Korb- 26/34/56/9/90/99/102/4/86; Huf- eisen- 130/1 – Fenster, – um- rahmung 25/6/9/33/4/5/7/58/61/4/7/9/71/4/6/7/8/9/93/177/80/2/3/6/7/93/202; rundbo- gige – 75/87; Spitzbogen- 42/83/7/92; Stichbogen- 100/86/202; ovale – 45/71; Pracht- 33/8/44/76/78; gekuppelte – 26/39/40/62/76; vertikal ver- knüpfte – 70/7/8; – im Palladio- motif 69; Balkon- 69/70/7/80 – Hermen, Karyatide 25/6/56/77/173/4/81/3 – Konsole 184/6/95 – Lisenen 32/7/145/172/6/7/202; Nische 31/7/8/42/4/6/58/62/5/83/4/6/94/126/72/9/86/7 – Pilaster 26/35/40/4/56/62/71/2/86/7/98/9/126/7/45/80/3/6/93/5; – ordnung 28/31/5/7/8/45/58/61/4/6/9; dorische – 76/7; ionische – 34/6/46; toska- nische – 44/6; rustizierte – 82; – paare 61/74/84/94/101/2/4/5/126/8/37; Kolossal- 34/44/65/6/70/4/6/7/8/85/102–31/48/61/80/3; Bündel- 70/84/126/7/34 – Portal 9/25/6/7/9/30/31/3/4/7/8/41–46/50/5/6/7/8/60/1/7/70/4/5/7/9/80/6/7/121–78/9/82/4/5/6; – vorbau 29; Span- sche Deurkens 58/80 – Relief- schmuck 29/33/58/64/5/86 – Säulen 26/31/84/0/1/2/9/50/1/6/75/9/88/9/99/100/103/5/137/8/41/60/79/98/9; Halb- 28/31/3/42/64/7/9/71/86/7/99/101/31/4/80/94; dorische – 42; joni- sche – 34/6/44/69; toskan. – 34/44/6; korinth. – 44; Spiral- 56 – Statue, Büste 69/71/80/184 – Strebepfeiler 46/83/7/91/2/123 – Stuck 27; – atur 42/59/93/100/1/72/97/8

2. Ornament, – ik 23/5/6/7/9/31/41/2/5/9/55–59; – stich 25/49/50 – Akanthus 50/8/9/93

- Beschlägeornament 26/7/42
- Girlande, Laubwerkbüschel
28/56/8/9/71/2/6/90/3/185/8 -
Kartuschen 20/5/33/4/56/80 -
Knorpelformen, -stil 27/49/50/
5/6/8 - Maskenköpfe 56/7/
76 - Medaillon 93 - Ohr-
muschelmotiv 27/55/6/8/80 -
Rocaille 194/5 - Rollwerk
25/7/49/61 - Voluten 29/38/
55/7/76/80/146

V. Achse, Haupt-, 31/6-40/64/
6/7/8-70/4/94/6/7/107/51/3/6/8/
197/201; **Quer-** 95/6/151/3/70/
97/8; **Diagonal-** 96/132/197/8;
achsiale Anordnung 7/10/28/
36/106/56/8/65/6/9/188 - **Akzent-**
-uierung 31/7/74/9/84/
95/110/45/60/76/7/9/80/9/90/4 -
Bewegung, Bewegtheit 2/3/
19/27/9/33/4/55/6/97/101/145/
8/54/7/62/5/78/83/6/8/189/90 -
Breitenentwicklung 30/1/
7/106/182; **-charakter** 28/32/
67/148/50/1/6/9/60 - **Ein-**
heitlichkeit 97/9/65/70/170/80;
Raum- 102/29/30 - **Gliederung,**
Artikulation 7/14/9/26/
30/1/2/3/5/6/7/9/40/1/4/5/55/6/

7/64/79/129/51/3/7/8/62/5/6/77/
9/80/8/9/201; **vertikale** - 38/
64/77/176/82; **horizontale** - 28/
31/37/8/44/64/76/176/80/1/2 -
Gruppierung, Gruppenbau 19/
84/7/95/6/106/48/9/50/3/6/7/8/
9/62/3/4/5/7/75/177-86/8/200 -
Hochstrebigkeit, Vertika-
lismus 14/28/30/1/2/3/5/7/8/40/
1/4/64/6/8/70/6/7/81/2/4/98/9/
100/127/29/131/51/9/61/81/2/
196/98 - **Kontrast, -ierung**
29/33/5/58/9/79/110/28/42/6/
60/3/5/7/8/77/81/8/9 - **Licht-**
führung, Belichtung 14/44/80/
96/102/7/125/32/67/8/70/1/189/
94/8 - **Malerische Architek-**
tur 2/7/19/27/34/56/94/163/8/
71/190/97/8/9 - **Massigkeit,**
Gedrungenheit 2/33/5/8/98/
109/51/85 - **Ökonomie der**
Wirkungsmittel 66/7/9/72/109/
10/45/80/9/202 - **Organischer**
Charakter 25/40/75/6/8/110/50/
1/6/64/5/6/77/80/2/6/8/9; **un-**
org. 180/5 - **Plastischer Charak-**
ter, Relief 2/6/7/19/26/32/3/4/
5/55/6/8/9/61/77/82/110/11/43/
5/7/8/55/177/8/9/80/8 - **Raum,**
-gestaltung 14/5/7/9/40/99

/ 102 / 7 / 25 / 6 / 34 / 188 / 196;
- **gruppierung** 19/97/167/8/88/
9/97/8; **-kurve** 99; **-verflechtung**
131/3/70/6/87; **Hochräu-**
migkeit 40/1/2/175/98/9; **We t-**
- 41/3/52/102/27/131/2/140/2/
198/9 - **Reihung** 28/30/2/180 -
Rhythmus 3/7/10/28/126/7;
-ik 32/7/41/69/78/95/101/11/45/
7/51/3/7/8/62/5/6/8/73/6/180/
2/8/90/202 - **Rhythmische**
Gliederung 64/65/6/7/71;
Gruppierung 78/84/5/126/9/
131/2/3/4 - **Travee** 126.
Schlankheit 82/4/7/100/131/3/
137/142/8 - **Schwingung, Aus-**
bauchung, Einbuchtung 145/
6/7/8/9/56/178/9 - **Statisches,**
struktives Gefühl, -Gerüst 19/
44/56/187/8/9/94/6 - **Steige-**
rung, -smotiv 67/145/67/71/5/
180/2/189/202; **Raum-** 18/108 -
Symmetrie, Korrespondenz
3/28/31/6/8/9/40/50/68/102/6/
7/8/24/55/62/4/6/7/8/9/70/88/
94; **Un-** 28/33/8/40/194 - **Um-**
rißwirkung 26/34/5/7/8/9/40/
69/80/4/144/54/182/5/97 -
Verhältnisse, Proportionen
4/14/9/26/30/1/2/3/5/8/40/4/50

/62/9/70/148/51/2/8/64/80/202
- **Zentralisierung** 8/31/45/69/
87/8/9/91/9/106/10/26/9/33/5/
6/8/9/41/2/8/66/88/98; **konzen-**
trische Anordnung 106/7/52/3/
67 - **Zierlust, Zierstil** 2/9/14/
25/35/55/7/75/6/82/7/101/09

VI. - Architekturtheoretiker,
- **traktate, Tafelwerke** 40/49-52
4/75/8/80/105/8/117/9/120-22
51/3/8/63/5/91/2 - **Baudi-**
lettant 51/94/158/63/92 - **Bau-**
lust 9-11/28/43/51/81/3/97/
112/36/156/7/63 - **Bauherr**
1/7/32/7/44/51/2/72/114/5/9/21/
56/70 - **Jesuiten, -stil** 12/3/6
42/4/5/54/81/4 - **Katholizis-**
mus 12/4/5/6/54 s. auch **Kir-**
chenbau - **Krieg, 30 jähriger**
2/9/10/11/49/51/2/3/7/60/72/3/
100/09 - **Maler** 6/7/34/53 -
Maurermeister 49/50 - **Militär-**
architekt 113/6/7/8/9/20 -
Protestantismus 167/8/21/54
s. auch **Kirchenbau** - **Re-**
formation 11/21; **Gegen-** 12
100 - **Steinmetz** 49/55/113/20 -
Theaterarchitekt 113 - **Tisch-**
ler, Schreiner 25/6/49/50/4/119

Verzeichnis der Denkmale

Aachen, S. Michael 98
Admont, Stift 174
Adolfsburg, Schloß 73
Ahaus, Schloß 158, 180
Aibling 134
Alt-Bunzlau, Marienkirche 43,
44, 45, 84
Altenburg a. Kamp, Kloster-
kirche 132, 198; **Stift** 174
Altenburg i. Sa., „Schönhaus“
162
Althörnitz, Schloß 73
Altomünster, Kirche 197
Altötting 52; **Chorherrenhaus**
62, 63, 78, **Wallfahrtskirche** 96,
97, 110; **Abb.** 75
Amberg, Marienhilfskirche 123
Amesbury, Schloß 70, 107
Amsterdam, 32, 54; Trippenhuis
65; **Alte Lutherische Kirche** 88;
Neue Lutherische Kirche 88,
89, 90; **Noorderkerk** 87, 89,
90, 98, **Abb.** 67; **Oosterkerk** 88,
89; **Admiralität** 65; **Haus**
Koymans 53, 66; **Kaufmanns-**
börse 33, 34; **ehemalige Korn-**
börse 34; **ostindischer Hof** 33,
34; **Synagoge** 88; **Prinzenhof**
65; **Rathaus** 53, 54, 65, 66,
107, 108, 110; **Abb.** 48, 83;
Waisenhaus 65; **Westerkerk**
87, 88; **Zuyderkerk** 45, 88
Anhalt 73
Ansbach 39; **Schloß** 149, 175,
192
Antokol, S. Peter Paul 105
Antwerpen, 54, 58; Jesuiten-
kirche 45, 54; **Jordaenshaus**
80; **Rubenshaus** 34, 57; **Schlei-**
detor 34
Arolsen, Schloß 158, 167, 173
Aschaffenburg, Jesuitenkirche
43, 45, 101; **Schloß** 2, 9, 26, 27,
29, 38, 39, 40, 47, 49, 149; **Abb.**
17, 19
Ashburnham House 108
Auffhausen, Kirche 197
Augsburg 22, 47; **Kreuzkirche**
87; **Neuer Bau** 36; **Palais**
Schätzler 196; **Rathaus** 36, 37,
38, 40, 47, 59, 122, **Abb.** 27,
27 a; **Siegelhaus** 36; **Stadt-**

metzig 36, 37; **Zeughaus** 2, 26,
35, 37; **Abb.** 1
Averbode, Abteikirche 98.
Bamberg, Neue Residenz 149,
172, 180, 183; **Böttinger-**
(Prell-)Haus 170, 181, 182,
184; **Karmeliterkirche** 123;
Rathaus 195; **S. Martin** 123,
145, 146; **Abb.** IV/109; **S. Ste-**
phan 102 -
Banz 116, 126, 127, 128, 129,
132, 146, 156, 197, 198
Basel; 116; Palais des Markgrafen
von Baden 116; **Reichen-**
steiner Hof 3; **Abb.** 10
Bayreuth, 118; Monplaisir 121;
Neues Schloß 200
Bayreuth-St. Georgen, Lust-
schloß 153, 180; **Ordenskirche**
140, 144
Beaulieu, Schloß 81
Bechin i. Böhmen, Friedhofs-
kapelle 96
Benediktbeuren, Kirche 123
Benrath, Schloß 72, 192, 201
Bensberg, Schloß 158, 169
Berbling, Pfarrkirche 197, **Abb.**
156
Berg am Laim, ehemal. Kirche
191, 197
Berlin, Dom 144; **Dorotheen-**
städtische Kirche 90; **Hed-**
wigskirche 199; **Jerusalem-**
kirche 138, 144; **Neue Kirche**
139; **Abb.** 104; **Parochial-**
kirche 138, 139, 144; **Türme**
am Gensdarmenmarkt 192;
Bibliothek, alte 178, 201;
v. Kameckesches Gartenhaus
162, 178, 179, 186; **ehemal.**
Lusthaus 72, 106; **Abb.** 54;
Marshall, alter 55; **Abb.** 40;
Monbijou, Schloß 162, 172,
174; **Opernhaus** 192, 201;
Schloß 10, 137, 160, 161, 167,
172, 176, 179, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 188;
Abb. 14, 122; **Universität** 201;
Zeughaus 159, 179, 180, 182
Bern, Heiliggeistkirche 137, 144;
Abb. 107

Bertsdorf, Kirche 92, 137;
Abb. 69, 70
Beuerberg, Kirche 101
Bevern, Schloß 30, 39
Biebrich, Schloß 116, 150, 173,
192
Birenbach, Kirche 124
Birmingham, S. Philipp 141,
143
Blenheim, Schloß 163, 164, 165,
175, 176; **Abb.** 124
Blockzijl, Kirche 89
Bocholt, Rathaus 31, 32
Bolsward, Rathaus 33, 40, 66;
Abb. 26
Bonn, Jesuitenkirche 83; **Rat-**
haus 202; **Universität (Schloß)**
158, 160, 180
Braunsberg, Lyzeum 71
Braunschweig, S. Nicolai 137
Brauweiler, Abtei 200
Bregenzer Wald 52
Bremen, 22, 47, Essighaus 29;
Gewerbehau 61; **Abb.** 41;
Rathaus 31, 55; **Abb.** 39
Breslau 51, 192; **Dom** 133;
Matthiaskirche 128; **Oberlan-**
desgericht 180; **Orphanotro-**
pheum 185; **Universität** 154,
179
Brevnow, Klosterkirche 129, 197
Brieg i. Schl. 29, 39
Brig (Schweiz), Heiliggeistkirche
102
Bruchsal, Rathaus 185; **S. Peter**
198; **Schloß** 7, 10, 116, 151,
153, 167, 168, 173, 175, 178,
194, 200; **Abb.** 7a, 127
Brügge, Jesuitenkirche 54, 81,
82, 99, 100
Brühl a. Rh., Falkenlust, Schloß
163; **Schloß** 158, 167, 171, 184,
200, **Abb.** VII
Brünn, Obrowitz-Stiftskirche 84,
85; **Thomaskirche** 84
Brüssel, Augustinerkirche 54, 81;
Beguinenkirche 82, 99; **Brigit-**
tenkloster 82; **Dames blan-**
ches de Jericho 80, **Abb.** 60; **Jesu-**
itenkirche 45, 54, 81, 99, 100;
Karmelitenkirche 45; **Notre**
Dame du Bon Secours 99;

St. Michaelshospiz 80; **Schrei-**
nerzunfthaus 80
Buch bei Berlin, Kirche 199
Buchlowitz, Schloß 155, 173, 178,
181, **Abb.** 117, 136
Bückeburg, Kirche 2, 9, 26, 27,
31, 41, 42, 86; **Abb.** 2, 29
Büren i. W., Jesuitenkirche 198
Burghausen, Jesuitenkirche 85,
101
Burgreppach, Schloß 152
Burgwindheim, Schloß 152, 156;
Wallfahrtskirche Entw. 134
Callenberg, Schloßkapelle 92
Cambrai, Jesuitenkapelle 82
Cassel, 119; Oberneustädter
Kirche 119, 136, 144; **Oran-**
gerie usw. 163, 178, 185; **Abb.**
123; **S. Elisabethkirche** 198;
Wilhelmshöhe 119, 158, 195
Castle Ashby 69
Castle Howard 163, 164, 175,
176
Celle, Schloß 52, 78, 79; **Stadt-**
kirche 93
Celyn, Schloßkapelle 133
Charenton, Temple 88
Charlottenburg, Schloß 137, 160,
167, 173, 174, 178, 186, 188,
192, 193, 200
Chatsworth, Schloß 163, 164
Chevening House 107
Chiswick, Burlington House 164
Cholmondeley Hall 164
Cicogna, Villa Thiene 70
Clemenswerth, Jagdschloß 201
Cobham Hall 70
Coesfeld, Jesuitenkirche 83, 98,
99, **Luidgerusburg** 71, 73, 74,
110; **Abb.** 52
Coevorden (Holl.), Kirche 89
Colshill 107, 108
Colmar, Kopphaus 40; **Portal** 55
Abb. 32
Cornelimünster, Kloster 157
Corvey, Kloster 157
Coswig, Schloß, s. Zerbst

Dachau, Kirche 101
Danzig, 22, 47; Artushof 31;
Johanniskapelle 133. **Lang-**

- gassertor 31; Steffen's Haus 30; Zeughaus 26, 27, 29, 30, 31; Abb. 23
- Darfeld, Droste-Schloß 31
- Dargun, Schloß 73, 74
- Delft, Rathaus 31, 33, 34, 40
- Dessau, Johanniskirche 139
- Dettelbach, Wallfahrtskirche 42, 55; Abb. 33
- Dießen, Kirche 191, 195
- Dillingen, Jesuitenkirche 43, 45
- Disentis (Schweiz), Abteikirche 123
- Döllersheim, Spitalgebäude 106
- Donauwörth, Kreuzkirche 125
- Dordrecht 87; Stadttor 34
- Dornburg a. Elbe, Schloß 200
- Dornburg bei Jena, Schloßschen 201
- Dreieichen, Kirche 198
- Dresden, 49, 61, 192; Frauenkirche 90, 118, 139, 140, 144, 199; Katholische Hofkirche 192, 198; Kreuzkirche 199; Bevedere 201; Harmonie 192; Hotel de Saxe 184; Japanisches Palais 162, 200; Abb. 159; Moszinskapalais 201; Palais im Großen Garten 162, 177, 180, 186, 188; Rechenbergisches Lusthaus 61; Taschenbergpalais 170, 186; Zwinger, 2, 118, 122, 162, 168, 177, 179, 181, 183, 186; Abb. 1
- Durhamhouse, Schloß 164
- Durlach, „Karlsburg“, Schloß 116, 149
- Dürnstein, Kloster 114, 128; Abb. 94
- Düsseldorf, S. Andreas (Jesuitenkirche) 83, 100
- Eastbury 164
- Easton Neston, Schloß 163
- Ebersbach, Wallfahrtskapelle 59
- Ebrach, Kloster 117, 156, 167, 182; Abb. 119
- Eggenberg, Schloß 73
- Ehingen, Konviktskirche 135
- Ehrenbreitstein, Schloß, Dikasterialgebäude 200; „Neuer Bau“ 106
- Ehrenhausen, Mausoleum 2, 26, 27, 46; Abb. 16
- Ehrshoven, Schloß 158
- Eibau, protestantische Kirche 137
- Eichelberg, Kirche 123
- Eichstätt, Schutzengelkirche 43, 45
- Einsiedeln s. Maria-E.
- Eisenach, Kreuzkirche 138
- Eisenberg, Schloßkapelle 137
- Eisenstein, Kirche 133
- Eisgrub, Schloß 78, 155
- Ellingen, Komturei 157, 185
- Ellwangen, Jesuitenkirche 123, 125, 146; Kirche auf dem Schönenberg 123, 125, 146; Schloß 39
- Emden, Neue Kirche 90
- Erfurt, Karthaus 146, Regierungsgebäude 179, 182; Abb. 140; Schloß 116; Steueramt 180, 185; Abb. 138; Haus zum Stockfisch 29
- Eringerfeld, Schloß 73, 74
- Erlangen, 117; Hugenottenkirche 144; Schloß 121, 150, 166, 175
- Ettal, Abteikirche 194, 195; Abb. 152
- Eurasburg, Schloß 106
- Finkenstein, Kirche 137
- Fischhausen, Kirche 95
- Forchheim, Jagdschloß Jägersburg 153; Kirche 140
- Frain, Schloß 133, 155, 173; Abb. 98, 130
- Frankenhausen, Kirche 137
- Frankfurt a. M., 22, 50, 51; Deutschordenshaus 171, 179, 186; Katharinenkirche 86, 92
- Frauenzell, Kirche 196, 197; Abb. 157
- Freiburg i. B., Universitätskirche 123, 146
- Freiburg i. d. Schweiz, S. Michael 42, 43; Kirche der Ursulinerinnen 101, Klosterkirche der Visitantinnen 94; Abb. 72
- Freudenstadt, Marktplatz 39, 42; Schloß 39; Stadtkirche 42, 91
- Freystadt, Wallfahrtskirche 134; Abb. 100
- Friedberg i. B., Rathaus 63
- Friedrichshafen, Priorats-, jetzt Schloßkirche 123, 125; Abb. 91
- Friedrichswerth, Schloß 161, 168
- Friesenhausen, Kirche 147
- Fulda, Dom 116, 126, 146; Nonnenklosterkirche 101; Orangerie 163; Residenzschloß 116, 149, 174, 183; Abb. 131
- Fürstenfeld-Bruck, Abteikirche 123, 125, 146, 195; Abb. 110
- Fürsternried, Schloß 153
- Fürstenzell, Kirche 196
- Gabel, Laurentiuskirche 131, 132, 148, Abb. 97
- Gaibach, Kreuzkapelle 134; Schloß 151, 167
- Gars 52
- Garsten, Kloster 170
- Gautsch, Dorfkirche 136
- Obelnitz, Loggia im Waldsteinpark 75
- Geldern, De Voorst Schloß 164
- Gent, Jesuitenkirche 42; Notre-Dame 97, 98
- Genua, Notre-Dame 92, 98; S. M. di Carignano 98
- Gera, Küchengartengebäude 162
- Gereuth, Schloß 152
- Gerlachsheim, Kirche 123
- Gernsbach, Rathaus 40
- Gießmannsdorf, Schloß 161, 170, 175
- Gitschin, Schloß 52, 76
- Goodwood, Schloß 164
- Göppingen, Evang. Kirche 45
- Gostyn i. Posen, Klosterkirche 133
- Gotha, Schloß „Friedenstein“ 52, 61, 62, 73, 74, 108, 163, 188
- Göttweig, Kloster 157, 169, 170; Stiftskirche 43, 45
- Gouda, Altmännerhaus 65
- Grawenstein, Schloß 137, 161
- Graz, Grabkirche Ferdinand II. 46; Villa Merschein 154
- Greenwich, Hospital 163; Villa der Königin 54, 69, 107, 108
- Grimesthorpe 164
- Gröba, Schloß 161
- Gröditzberg i. Schl., Schloß 154
- Grodno, Dom 105
- Groningen, Noorderkerk 89
- Großenhain, Marienkirche 199
- Groß-Komburg, Klosterkirche 124
- Groß-Peterwitz i. Schl., Schloß 154
- Grüssau, Klosterkirche 128, 129, 148
- Gunnorsbury House 69, 70, 106, 107, 108
- Günzburg, Kirche 191, 196
- Haag, Rathaus 33; Haus im Busch 65, 106, 107, 108, 165; Abb. 81, 82; Haus Huygens 66; 106; Hoofje van Neukoop 65; Maurizhaus 65, 106, 107, 108, 110, 169; Abb. 111; Nieuwekerk 87, 88, 110; Abb. 65
- Haarlem, 23, 32; Fleischhalle 29, 32, 33, 66; Abb. 25; Nieuwekerk 89; Abb. 66; Stadtwage 33, 34; Swanenburgh bei — 65, 108; Abb. 49
- Habach, Kirche 101
- Hainewalde, protestantische Kirche 137
- Hall, Jesuitenkirche 43, 59
- Hamburg, 22; Bürgerhäuserfassaden 71; Kaisershof 30; S. Michael 92, 199
- Hamel, Hämelschenburg 30; Hochzeitshaus 30; Rattenfängerhaus 30
- Hammelnburg, Schloß 152
- Hampton Court, Schloß 163, 164
- Hanau, Gymnasium 40; niederländisch-wallonische Kirche 46, 91
- Hannover, 119; „Haus der Väter“ 61; Leibnizhaus 61; s. a. Herrenhausen
- Haptonhouse, Schloß 164
- Hehlen, Kirche 139; Abb. 103
- Heidelberg, Jesuitenkirche 124; Schloß 38, 47
- Heidenfeld, Kloster 157
- Heilgersdorf, Schloß 152
- Heiligelinde, Jesuitenkirche 127
- Heiligenberg, Schloß 40
- Helmstedt, Universität 30, 31, 41
- Herrenhausen bei Hannover, Schloß 73, 163
- Hersfeld, Rathaus 30
- Herzogenburg, Kloster 114
- Hetzendorf, Jagdschloß 201
- Heusenstamm, Schloß 73, 74
- Hildesheim, Marienroder Klosterhof 170
- Hilleröd, Schloß Frederiksberg 32, 42
- Hirschberg, Gnadenkirche 138, 144; Abb. 109
- Höchstädt, Schloß 39
- Hohen-Rechberg, Kirche 124
- Hohnstein, protest. Kirche 140
- Holleschau, Schloß 76
- Holzkirchen, Rotunde 134
- Holsaerdyk, Schloß 66, 67, 106, 110; Abb. V, 45
- Hoorn, Stadthaus 33
- Horseheath Hall 106, 107
- Houghton Hall 175
- Hradisch, Kloster 157, 178; Abb. 120
- Hubertusburg, Schloß 161, 162, 167, 175, 192, 200
- Hutton in the Forest 70
- Jägersburg s. Forchheim
- Jarmeritz, Schloß 132, 155, 167
- Jauer, Friedenskirche 92
- Iglau, Jesuitenkirche 127
- Ilggen, Kirche 101
- Ingolstadt, Franziskanerkirche 197
- Innsbruck, Barockbauten 114; Jesuitenkirche 59, 85, 86, 102, 104, 123; Mariahilfkirche 94; S. Jakob 130; S. Johannes 130
- Joachimstein, Schloß 161, 162, 169
- Irsee, Klosterkirche 123
- Jungferbrezan, Annakapelle 133
- Kappel, Wallfahrtskirche S. S. Trinitatis 116, 134; Abb. 101
- Kaputh, Schloß 72
- Karlsfeld i. S., protest. Kirche 139
- Karlsruhe i. B., Residenz 149, 192, 200
- Kaufering, Kirche 123
- Kempten, Stiftskirche 85, 86, 94, 95, 101
- Kingsweston 164
- Kirchheimbolanden, Kirche 199
- Kiritein i. M., Wallfahrtskirche 133; Abb. 99
- Kissenbrück, Kirche 90, 139; Abb. 68
- Kitzingen, Pfarrkirche 146
- Kitzingen-Etawahausen, Kirche 198
- Klattau, Jesuitenkirche 84, 104
- Klein-Helfendorf 59
- Kleinheubach a. M. 151, 167, 171, 172, 173
- Klosterneuburg, Stift 157
- Knauthain, Gutshaus 162
- Koblenz, 192; Jesuitenkirche 42
- Koburg, Ehrenburg 172, 183, 188; Abb. 146; Regierungsgebäude 37; Schloß 137
- Köln, 50; Jesuitenkirche 58, 82, 83, 98, 99; S. Marien im Dan 83; St. Maria i. d. Schnurgasse 82, 100; Abb. 61
- Königsgrätz, Jesuitenkirche 84
- Königsberg, Rathaus 180, 185; Schloß 160
- Konstanz, Konradikirche 43
- Kopenhagen, Erlöserkirche 140; Schloß Rosenberg 32
- Köpenick, Schloß 137, 144, 159, 169, 170, 183
- Krakau, Ordenskirchen 105; S. Peter 43, 44, 104
- Kremsier, Piaristenkirche 198; Schloß 170
- Kremsmünster, Kloster 157
- Kristianstadt, Dreifaltigkeitskirche 91
- Kukus, Bad, Hospital 154
- Kunstadt, Schloß 170
- Kürbitz, Kirche 87, 92
- Küssnacht, Pfarrkirche 124
- Kuttenberg, Jesuitenstift 78
- Laer, Schloß 73, 74, 81
- Lambach, Dreifaltigkeitskirche 134
- Lampertswalde, Schloß 161
- Lamspringe, Klosterkirche 98
- Landeshut, Gnadenkirche 138; Abb. 109
- Landshut, Jesuitenkirche 59, 102
- Lappinen, Kirche 87, 91
- Leipzig 57; Aeckerleins Hof 186; Romanushaus 2, 3, 11, 118, 179, 185, Abb. 9
- Leitmeritz, Wenzelskapelle 133
- Lembeck, Schloß 73, 74, 158
- Leubus, Kloster 156
- Leyden 51; Lakenhal 54, 65, 106; Marekerk 53, 88, 89; Stadthaus 33; Waardkerk 87, 88
- Liebertal, Kirche 128
- Liblitz, Schloß 155, 173
- Liegnitz, Johanniskirche 128, Abb. 95; Rathaus 202
- Limbach, Kirche 197
- Linz a. D. 52; Deutschordenskapelle 134
- Lissa, Kreuzkirche 139
- Littichen, Gutshaus 71
- Lomec i. B., Kapelle 133
- London 54, 55; S. Antholins Church 141; S. Benets Fink Church 141; S. Brides 141; S. Clement Danes 141; S. James 141; S. Lawrence 143; S. Martins in the Fields 141, 143; S. Mary Abchurch 141; St. Mary le Strand 143; S. Mary Woolnoth 141, 143; St. Pauls Cathedral 55, 141, 142, 143, Abb. 105/06; St. Paul in Covent Garden 70, 140; S. Stephan Walbrook 141, 142; Swithin Church 141; Lindsay House 70, 107; Sommerset House 70; Old Buckingham House 164, 176; St. James-Palace 164; Schloß Whitehall 54, 68, 69, 70, 107, 108

- Long Leate, Schloß 69
 Loschwitz, Kirche 136, 140
 Löwen, Jesuitenkirche 54, 82, 84, 99, 100
 Lübeck 22, 23
 Ludwigsburg, Favorite 152, 153, 181, 202; Abb. 115; Monrepos 192, 201; Residenzschloß 115, 116, 122, 150, 166, 168, 170–180, 181, 184, 185, 186, 200; Abb. 114, 132; Stadtkirche 144
 Ludwigslust, Kirche 199; Schloß 201
 Luxemburg, Kathedrale 42
 Luzern, Jesuitenkirche 85, 102, 104; Mariahilfikirche 102
Maastricht, Stadthaus 54, 67, 106; Abb. 44, 47
 Magdeburg, 22; Bürgerhäuser 182
 Mahlberg, Kirche 139
 Mailand, S. Fedele 130
 Mainz, Dalberger Hof (Justizpalast) 179, 185; Abb. 141; Erzbischöfliches Schloß 61; Favorite 116, 153; St. Peter 195, 196; Abb. 155; Wohnbauten 192
 Mannheim, Hausfassaden 72; Jesuitenkirche 196; Schloß 116, 151, 174, 178, 192, 200
 Maria-Birnbaum, Wallfahrtskirche 59, 95, 96
 Mariaeck, Wallfahrtskirche 94
 Maria-Einsiedeln, Kloster 115, 156; Stiftskirche 115, 135, 146, 149; Abb. 118
 Mariaschein 156
 Maria-Teinitz, Zisterzienserkirche 133
 Marienfeld, Kloster 157
 Marksuhl, Kirche 92, 137, 138
 Mariy, Schloß 153, 162
 Marquardsburg (Seehof) bei Bamberg 149, 175
 Meckeln, 31; Grand Beguinage 82; S. Pierre 82, 99, 100; Notre Dame d'Hanswyk 54, 98, 198
 Meiningen, Schloß 159
 Melk a. D., Kloster 114, 156, 157, 170, 180; Stiftskirche 14, 114, 127, 148; Abb. II
 Mereworth-Castle 164
 Merseburg, Schloß 9, 26, 27
 Abb. 22
 Mettlach, Abtei 200
 Michelfeld, Klosterkirche 123, 125
 Middelburg, Oosterkerk 89
 Miesbach i. Oberbayern, Portunkulakapelle 95
 Mihla, Kirche 137
 Minden 47
 Mlatz i. B., Kapelle 133
 Mölbiß, Rittergut 162, 175
 Moissheim, Kirche 42, 98
 Mömpelgard, Kirche 45
 Montaigu, Wallfahrtskirche 46
 Moritzburg, Schloß 52, 92, 93, 170
 Möschenfeld, Kirche 101
 Mülheim, Kr. Arnsberg, Pfarrkirche 99
 Mülheim a. Rh., Stadtkirche 98
 München, 22; S. Anna a. d. Lehel 136, 197; Abb. 158; Damenstiftskirche 197; Dreifaltigkeitskirche 134, 135, 146, 197; S. Johann-Nepomuk-Kirche 194, 195; Karmeliterkirche 85, 86; S. Michael 41, 43, 125; Theatiner-Kirche S. Cajetan 52, 59, 85, 86, 101, 102, 142; Abb. 63, 76; Preysing-Palais 170, 181, 182, 183, 186, 188; Abb. 143; Residenzschloß 37, 40, 59
 Müncsdorf, Kirche 134
 Münden, Rathaus 30
 Münster i. W., Jesuitenkirche 42; Klemenskirche 199; Beverförder Hof 158; Abb. 121; Residenzschloß 201; Stadtweinhaus 26, 27, 31, 32, 52; Abb. 24
 Münstereifel, S. Donatus 99
 Münsterschwarzach, Abtei 123, 126, 157
 Muotatal (Schweiz), Kirche 197
 Muri (Schweiz), Klosterkirche 134, 135
 Murnau, Pfarrkirche 135
Nachod, Schloß 52
 Namur, Jesuitenkirche S. Loup 54, 82, 99, 100
 Neiß, Kuratalkirche 128; Jesuitenkirche 127; Stadtwage 39; Abb. 28
 Neresheim, Abteikirche 196, 198
 Neuburg a. D., Hofkirche 44, 45, 59, 100
 Neuhaus bei Paderborn, Pfarrkirche 20
 Neustadt i. Br., Kirche 90
 Neustadt a. Elde, Schloß 161, 168, 170
 Neustadt a. d. Waldnaab, Schloß 149
 Nevers, Ste. Marie 82
 Niedergurig, Schloß 161
 Niederoderwitz, protest. Kirche 137
 Niederweiden, Jagdschloß 201
 Nitzau i. B., Pfarrkirche 133
 Nordkirchen, Schloß 158, 162
 Nürnberg, 35, 49, 50, 51; Aegidienkirche 117, 136, 144; Abb. 89; Pellerhaus 9, 26, 27, 39, 40; Abb. 20; Rathaus 37, 47
 Nymphenburg, Schloß 7, 10, 61, 74, 105, 149, 150, 188, 200; Abb. 7, 43; Amalienburg 194, 201; Badenburg 152; Pagodenburg 153, 186
 Nymwegen, Butterwege 33; Kerkbogen 33
Oberraltaich, Kirche 101
 Obermarchtal, Kloster 156; Klosterkirche 123
 Oberschwappach, Schloß 152
 Oberzell bei Würzburg, Klosterbau 200
 Obytow i. B., Pfarrkirche 133
 Ochsenhausen, Kirchenfassade 146
 Oels i. Schles., Schloß 29
 Oldenburg, 47, 49; Grafenschloß 32, 35, 79
 Olmütz, Erzbischöf. Palais 170; Jesuitenkirche 128; Jesuitenkollegium 76, 77; Kloster und Kirche auf dem Heil. Berge 84, 85, 104, 156; Abb. 80; S. Michael 129, 130
 Oppurg, Schloß 162
 Oranienbaum, Schloß 139, 159
 Oranienburg, Schloß Böttau 72, 106
 Osnabrück, Schloß 78, 79, 108, 169
 Osterhofen, Kirche 195, 196
 Ottobern, Kloster 147, 156, 172, 178, 188, 191, 196, 198, 199; Abb. 144
 Oxford 55; Al Saints 143; Queens College 163; Radcliffe Library 174
Paderborn, Franziskanerkirche 83, 99; Abb. 62; Jesuitenkirche 82, 83, 98, 99, 102; Rathaus 32; St. Michael 82
 Paris, Sorbonnekirche 131
 Passau, Barockkirchen 114; Dom 101
 St. Paul im Lavantthal, Stift 106
 Petronell, Schloß 78, 106; Abb. 58
 Pfeifend, Kirche 123, 125
 Pielenhofen, Klosterkirche 124; Abb. 93
 Plass, Kloster 157
 Plaue, Schloß 161
 Plauen, Lutherkirche 138
 Plumenau, Schloß 52
 Pöllau, Barockkirche 114
 Polling, Kirche 101
 Pommersfelden, Schloß Weißenstein 116, 151, 167, 171, 173, 178, 184, 186, 187, 188, 202; Abb. VII
 Posen, Jesuitenkirche 105; Karmeliterkirche 105
 Potsdam, 22; Communis 192, 201; Neues Palais 201; Stadtschloß 3, 15, 71, 72, 73, 74, 168, 170, 172, 192, 193, 194, 195, 201, 202; Abb. 15, 53, 160
 Prag, 49, 50, 52; Collegium Clementinum 76, 77; Neustadt. Jesuitenkolleg 78; Pal. Clam-Gallas 181; Pal. Czernin 77, 106, 110, 176; Abb. 59; Pal. Nostitz 76, 77; Pal. Waldstein 52, 75, 106, 108, 109; Abb. 55, 56; S. Franz Seraphicus 84; St. Johann Nepomuk am Felsen 149; Abb. 111; S. Nikolaus 127, 128, 129, 148, 197; S. Salvator 43, 44, 84
 Priment, Klosterkirche 105
Quevilly, Temple 91
Rainham Hall 69
 Rammenau, Schloß 162
 Rastatt, Schloß 116, 149, 167, 171, 175; Pagodenburg 153
 Ratibor, Schloß 169
 Raudnitz, Schloß 52, 77, 108, 110, 118, 149; Abb. V, 46
 Raygern, Benediktinerkirche 130
 Rellingen bei Hamburg, Octogon 199
 Rheinau (Schweiz), Abteikirche 123
 Rheine, Schloß 66, 67
 Rhyern i. W., Dorfkirche 91
 Richmond bei Braunschweig, Schloß 201
 Roda, S.-A., Salvatorkirche 91
 Rohr, Kirche 123
 Rokyzan, Evang. Kirche 45
 Rom, S. Agnese 147; S. Andrea al Quirinale 131; S. Andrea della Valle 44, 86, 101, 102; S. S. Apostoli 126; S. Carlo alle quattro Fontane 148; Gesu 13, 42, 43, 44; St. Ignazio 13; S. Ivo 133; S. Luca e Martina 131; St. Peter 46, 98, 126; Pal. Barberini 186; Scala regia 197
 Roskow, Protest. Kirche 139
 Rossewitz, Schloß 63, 70, 71, 74
 Rostersdorf i. Schl., Grenzkirche 90
 Rot a. d. Rot, Kloster 156
 Rotta, Kirche 197
 Rotterdam 52; Schielantheus 67
 Rottweil, Jesuitenkirche 124
 Rudolstadt, Stadtkirche 92; Schloß 195
 Ruhla i. Th., Kirche 91
 Ryswijk, Schloß Neuburg bei — 66, 67, 79, 150
Saalfeld, Schloß 73, 74, 137, 168, 170; Stadtpotheke 9, 26, 27, 29; Abb. 21
 Saar i. M., S. Johann-Nepomuk-Kapelle 133; Abb. 84
 Saarbrücken, 192; protestant. Kirche 199; Schloß 200
 Sachseln (Schweiz), Kirche 101
 Sagan, Schloß 52, 62, 75, 77, 110; Abb. 57
 Salder, protest. Kirche 139
 Salzburg, 37, 47, 49, 52, 130; Dom 38, 43, 44, 46, 49, 52, 84, 93, 106, 131; Abb. 31, 37; Dreifaltigkeitskirche 2, 131, 147, 148; Abb. 12; S. Erhard im Nonntal 130, 131, 147; Gabrielskapelle (Friedhof) 46; Johannis-Spital-Kirche 131; Kajetanerkirche 130, 131, 147, 180; Abb. 112; Kollegienkirche 131, 132, 133, 135, 146, 147, 148; Abb. 86, 88; Maria-Plain 52; Ursulinerinnenkirche 131; Hofstallkaserne 183; Kapitelhaus 38; Mirabellschloß 154, 170, 180; Abb. 125; Rathaus 38; Regierungsgebäude 38; Residenz 38, 59; Schloß Hellbrunn 38; Wallfahrtskirche Kirchental 131
 Salzdaheim, Schloß 158, 159, 168
 Sandleben, Schloß 159
 Sanssouci, Schloß 15, 174, 192, 194, 201, 202
 Sassenberg i. W., Kirche 98
 Schäftlarn, Kirche 197
 Scheibenhart, Jagdschloß 153
 Schenkendorf i. M., Kirche 91
 Schleißeheim, Schloß 62, 73, 74, 78, 106, 114, 116, 149, 150, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 180, 183, 187, 188; Abb. 42, 133; Schloßchen Lustheim 153
 Schlierbach, Kloster 173
 Schmalkalden, Schloß 39, 41, 42
 Schmiedeburg, Kirche 140
 Schönaich, Schloß 152
 Schönbrunn, B.-A. Dachau, Kirche 136
 Schönenberg s. Ellwangen
 Schöntal, Klosterkirche 124, 202
 Schussenried, Kloster-Bibliothek 174; Abb. 135
 Schwaningen, Schloß 39
 Schwarzenau, Schloß 39
 Schwedt, Schloß 159
 Schweidnitz, Friedenskirche 90, 92
 Schwerin, S. Nicolai 138
 Schwerinsburg, Schloß 161
 Schwetzingen, Schloß 192
 Schwindegg, Schloß 39
 Seaton Delaval 164
 Seesen, Andreaskirche 136
 Seitenstetten, Kloster 170
 Seusslitz a. Elbe, Schloß 162
 Siegburg, Benediktinerkirche 83, 100
 Solothurn, Jesuitenkirche 123, 146
 Sorau, Schloß 161, 180
 Speinshart, Klosterkirche 123, 125
 Speyer, protest. Kirche 92
 Spitalfields, Christ-Church 141
 St. Blasien, Abteikirche 192, 198, 199
 St. Florian, Kloster 114, 157, 170, 182
 St. Gallen, Bibliothek 174; Stiftskirche 198
 St. Ottilien (Schweiz), Wallfahrtskirche 94
 St. Peter (Schwarzwald), Kirche 123
 St. Pölten, Karmeliterkirche 148
 St. Urban (Schweiz), Abteikirche 123, 124
 Stadthof, St. Mangankirche 124
 Stadthagen, Mausoleum 46, 49
 Stapel, Schloß 158
 Stauchwitz, Schloß 162, 169
 Steinbach, Kirche 124, 147; Schloß 152, 156; Abb. 116

- Steinhausen, Kirche 136, 191, 193, 194, 198
 Stepfershausen, protest. Kirche 137
 Sternberg, Schloß 149
 Steyr, Patrizierhäuser 182, Hausfassade 185
 Stockholm, Katharinenkirche 91, 138; Schloß 161, 174; Tessins Wohnhaus 161; Abb. 128
 Stoke Edith 175
 Stoke Park 69, 70, 106, 107, 164; Abb. 51
 Straßburg, 22, 49; Dachfenster Abb. 161
 Straubing, Jesuitenkirche 59
 Stuttgart, „Lusthaus“ 35; Marstall 35; „Neuer Bau“ 35, 40; Residenz 192, 200; Solitude 192, 201, 202; Abb. 137
 Sulzheim, Schloß 152
 Sünching, Schloß 149
 Swanenburgh bei Haarlem s. d.
T
 Teinitz, Schloß 154
 Teils, Wallfahrtskirche 94
 Telgte, Wallfahrtskapelle 87
 Thorpe Hall 70
 Thulba (Unterfranken). Propstei 180
 Tiefenau, Schloß 137, 162, 169
 Todi, Consolazione 139
 Traunstein, Salinenkapelle 94, 95; Abb. 71
 Trier, Residenz 192, 195, 200; Wohnbauten 192
 Troja bei Prag, Schloß 155
 Trompenburg 165
 Trpitz i. B., Schloß 154, 173
 Tückelhausen, Karthäuserkirche 45
 Tunkenhäuser, Kirche 101
 Turas, Wallfahrtskirche 84
 Turin, S. Sindone 133
 Tüßling, Schloß 39
 Tyttenhanger 70
Ü
 Übigau, Schloß 162, 172
 Uffenheim, protest. Kirche 140
 Uhlstadt, Jagdschloß 153
 Ulm 50; Dreifaltigkeitskirche 45
 Unter-Rotshnow, Kirche 197
V
 Venedig 54; S.M. della Salute 133
 Versailles 149, 155, 158, 174; Schloßkirche 198
 Vierzehnheiligen, Kirche 197, 198
 Villingen, Benediktinerkirche 123
 Vilseck, Kirche 197
 Volders, Klosterkirche 94
 Voorst, De —, Schloß 164
 Vorau, Kloster 156, 157
 Vordergern, Kirche 136
 Vredenburgh, Haus 65, 106
W
 Waghäusel, Eremitage 153, 173, 201
 Wahlstatt, Benediktinerpriorat 129, 130, 149, 157
 Walditz, Karthause 106
 Waldsassen, Kirche 123, 146; Klosterbibliothek 173
 Waldülversheim, protest. Kirche 139
 Waltershausen i. Th., Kirche 139, 144
 Wangen i. Allg., Rathaus 182
 Wanstead, Schloß 164
 Warendorf, Franziskanerkirche 99
 Warschau 105; Pal. Krasinski 154; Wilanow 155
 Wassenauer, Haus Ryxdorp 65, 106
 Weihenlinden, Wallfahrtskirche 101
 Weikersheim, Schloß 40
 Weilburg, Schloßkirche 139
 Weilheim, Kirche 101, 199
 Weimar, Belvedere 162; Schloß 52, 61, 73, 74, 174
 Weingarten, Abteikirche 115, 124, 125, 126, 142, 146, 149, 198; Kloster 7, 11, 156, 157; Abb. 8
 Weißenau, Abteikirche 115, 124
 Weissenfels, Rathaus 74, Schloß Augustsburg 52, 61, 73, 74, 93, 108, 188;
 Weichrad, Prälatur 76
 Weltenburg, Kirche 198
 Werneck, Schloß 197, 200
 Wernigerode, Lusthaus 162
 Wessobrunn, Kloster 156
 Westerdorf, St. Joh. Bapt. 96, 134; Abb. 74
 Westerwinkel, Schloß 73
 Wettenhausen, Kirche 101
 Weyarn, Kirche 123
 Wiblingen, Kloster 156, 174, 198
 Wien, Kirchen 82, 83, 84, 104; Carl-Borromaeus-K. 96, 132, 148; Abb. VI, 112; Dominikanerk. 84; Dorotheenk. 148; K. am Hof 2, 84, 85; Abb. 11; St. Johann-Baptistk. 83, 84; Karmeliterk. 83, 84, 103, 104; Leopoldsbergkapelle 133; Petersk. 131, 132, 197; Piaristenk. 131, 133, 148; Abb. 87; Salesianerk. 132, 198; Schottenk. 43, 84; Schützengelk. 84; Servitenk. 84, 96, 110, 131; Abb. 73; Universitätsk. 84, 85, 103; Abb. 79; Ursulinenk. 84. — Wohnbauten: Belvedere 113, 154, 165, 167, 168, 172, 173, 174, 178, 183, 184; Abb. 129; Favorita, Neue 78; Hofburg 77, 106, 176, 178; Hofbibliothek 173, 174, 178; Schönbrunn 155, 168, 169, 170, 193, 194, 195; Abb. 153. — Palais: Bruner 2, 3, 182, 183; Abb. 5, 142; Daun-Kinsky 167, 170, 171, 179, 181, 182, 183; Abb. 126; Liechtenstein (Majorat) 2, 3, 170, 179, 184; Abb. 6; (Gartenpalais) 154, 166, 167, 168, 170, 174, 180; Abb. 85; Lobkowitz 2, 3, 170; Abb. 3; Montecuculi (Gartenhaus) 78; Praemer (Gartenhaus) 78; Prinz Eugens Winterpalais (Finanzminist.) 171, 184; Rofrano-Auersperg 154; Schönborn 171; Schwarzenberg 154, 173, 178, 180; Starhemberg 2, 3, 78, 110, 176; Abb. 4;
 Trautson 154, 171, 184.; Galluskloster 78; Paulaner-kloster 84; Ursulinenkloster 78
 Wies, Kirche 191, 193, 198
 Wiesentheid, Kirche 147
 Wilhelmstal, Schloß 192
 Wilna, Ordenskirchen 105; S. Kasimir, Jesuitenkirche 104
 Wilton, Schloß 54
 Winchester, Schloß 163
 Windhagen 73, 74
 Woborisch, Klosterkirche 129; Abb. 96
 Wodolka, Kirche 197
 Wolfegg 39
 Wolfenbüttel 47; Bibliothek 169, 174; Abb. 134; Hauptkirche 41, 86, 87; Abb. 30; Trinitatis- (Garnison-)kirche 137, 144; Zeughaus 30
 Wollaton House 69
 Worms, protest. Kirche 92; Rotes Haus 62
 Würzburg, Schloß 168
 Würzburg 52; Dom 86; Fassaden 182, 183; Huttenschloßchen 152; Juliuspital 180, 183; Kapelle 198; Karmeliterkirche 85, 86, 102; Neumünster 2, 117, 134, 146, 185; Abb. 13; Peterskirche 146; Rathaus 73; Schloß 116, 117, 151, 155, 167, 171, 173, 175, 178, 181, 182, 194, 197, 200; Stift Haug 85, 86, 102, 110, 117, 142; Abb. 64, 77, 78; Universitätskirche 41
Y
 Ypern, Jesuitenkirche 99
Z
 Zell, Schloß 39
 Zellerfeld i. Oberharz, Kirche 87
 Zerbst, Dreifaltigkeitskirche 138; Kreuzkirche 144; Schloß Coswig 73, 74, 137, 159, 169, 170, 175
 Zittau 57
 Zürich, Rathaus 180
 Zweibrücken, Schloß 150
 Zwiefalten, Kirche 196, Kloster 191.

Verzeichnis der Künstler

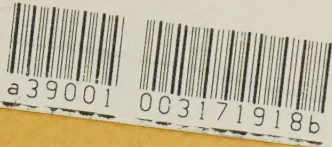
- A**
 Adam, W. 163
 Aguilon, Fr. 45
 Alberti, L. B. 163
 Alberti, Graf Mattea de 158
 Aldrich, H. 163
 Allio, Donato Felice d' — 49, 113, 132, 157, 191
 Ammann, Jos. 25
 Archer, Th. 163
 Arighini, Gius. 78, 119
 Asam, Brüder 198
 Asher, Th. 141, 143
 Asper 86
 Auchel, Johann, gen. Santini 114, 157
B
 Bähr, Franz, s. Beer
 Bähr, Georg, 90, 118, 120, 136, 139, 140, 144, 184
 Barbieri 115
 Barella, Agostino 52, 63
 — Antonio 85, 86, 101, 150
 Bassen, Barthol. van — 54
 Bedogni, Luca, 52, 78, 79, 119
 Beer, Familie 123
 — Franz 115, 120, 123, 124, 135, 146
 — Michael 52, 86, 94
 Bellotti, Giuseppe 114, 154
 Bernini, Lorenzo 120, 131, 149, 197
 Bibiena, Galli 192
 Block, Abraham van den —, 31
 — Jan. van den — 42, 49
 Blondel 119
 Blum, Hans 50
 Bodt, Jean de 118, 159
 Bocholt, Jochen von 31, 49
 Böckler, Georg Andreas 51
 Boffrand, Herm. 114, 116
 Böhme, M. 159
 Boromino 127, 148, 190
 Bouman, Johann 88, 192
 Bramante 98, 126, 139
 Broebes, J. Bapt. 118, 119, 122
 Brosse, de 88
 Bruce, William 163, 164
 Brunner, Joh. Martin 114
 — Michael 134
 Bünauf, Graf 162
 Büring, J. G. 192
 Burlington, Lord 163
 Burnacini 113
 Busch, J. J. 199
C
 Campbell, Colin 68, 69, 70, 106, 163, 164
 Campen, Jak. van 53, 54, 65, 66, 106, 107
 Canevale, Marc Antonio 49, 52, 114
 Caratti, Franc. 52, 77
 Carlone, Domenico, 49, 52, 77
 — Carlo Antonio 114
 — Gioacchino 114
 Chiaveri, Gaetano 192, 198
 Chieze, Philipp de 52, 71, 72, 87
 Clarke, Dr. 163
 Coebergher, Wenzel 46, 54, 81
 Comacio, Tomaso 115
 Corfey, Lamb. Friedr. v. 119
 Cotte, Robert de 116, 117, 158
 Cuvillies, François d. A. 163, 191, 201
D
 Danckerts, Cornelis 53, 88, 89
 Daria, Antonio 52
 Daviler 116, 121
 Decker, Paul 117, 120, 121, 158, 167, 174
 Delen, Dirk van 54
 Delsenbach, Joh. 122
 Dientzenhofer, Familie 114, 116, 120, 146
 — Christoph 127, 128, 129
 — Georg 116, 123, 134
 — Johann († 1726) 116, 126, 127, 146, 148, 149, 151
 — Joh., Leonhard († 1706) 116, 117, 123, 146, 149, 156
 — Joh. Wolfgang 116
 — Kilian Ignaz 114, 129, 130, 133, 157, 197
 Diesel, Matthias 122
 Dietrich 169
 Dietrichs, Fr. W. 192
 Dettlerin, Wendel 9, 25–28, 47, 50
 Dieussart, Ch. Phil. 52, 63, 70, 117, 118, 120
 Dorsman, Adrian 88, 89, 90
 Ducerceau 39
E
 Ebelmann 25
 Eck 25
 Effner, Josef 114, 120, 150, 153, 170, 181, 182, 183, 186, 187, 188
 Eosandar Joh. Friedr. Freiherr von Goethe 118, 119, 120, 137, 160, 162, 172, 188
 Erasmus, Georg, 50
 Erdmannsdorf, Fr. W. von 192
F
 Faber, Martin 90
 Faidherbe, Luc 54, 98
 Fäsch, Joh. Rud. 121
 Fehre, J. G. 118
 Fischer von Erlach, Johann
 Bernhard 6, 81, 96, 113, 120, 122, 130, 131, 132, 133, 135, 146, 147, 148, 154, 155, 168, 169, 170, 171, 173, 176, 183, 184, 193, 194, 195, 200
 — Josef Emanuel 113
 Fischer, Joh. Michael 136, 191, 196, 197
 Fleischer, Viktor, 51, 52, 201
 Fontana, Baldassare 104, 114, 155, 170
 Fosse, s. La Fosse
 Francquart, Jacques 45, 46, 54, 99
 Franke, Paul 30, 41, 42
 Frisoni, Donato Giuseppe 116, 120, 122, 144, 150, 152, 153, 168, 176, 177

- Froimont, Clément 116, 151
 Fuchs, Joh. Gregor 118
 Furtenbach, Josef d. A. 50, 51, 75, 105, 106, 108, 120
Gabrieli, Gabriel 118, 149
 Gallasoni, Andrea 116
 Galli-Bibiena 113
 Gedeler, G. v. 117, 140, 144
 Gerlach, Philipp 119, 138, 144
 Gibbs, James 141, 143, 163
 Goldmann, Nikolaus 51, 121
 Gontard, Karl v. 192
 's Gravesande, Arent van 53, 65, 88
 Greising, Josef 117, 134, 146, 147, 183
 Grimm, Mauritz 114
 Grünberg, Martin, 119, 138, 139
 Guarini 127, 190
 Guarinoni, Hippolyt 94
 Guckeyns, Val. 25
 Guépière, Phil. de la 192, 200
 Guérin, Giv. France 119, 158
 Gump, Georg Anton 114, 130
 Gunzrhainer, Joh. 191, 197
Hartmann, Daniel 121
 Hauberat, Guillaume d' — 116, 151
 Haven, Lambert v. 140
 Hawkmoor, Nicholas 141, 143, 163
 Helm, Willem van der 88
 Herwarthel, Kaspar 116
 Hesius, Wilhelm 54, 82
 Hildebrandt, Lukas von 6, 113, 114, 116, 120, 134, 154, 157, 168, 169, 170, 171, 178, 179, 181—184
 Hoeimacker, Heinrich 42
 Holl, Elias 5, 35, 36, 37, 47, 49, 61, 62, 63, 108
 Horn, Donath 50
 Huyssens, Peter 45, 54, 81, 82, 97
James 164
 Indau, Joh. 121
 Jones, Inigo 54, 55, 68, 69, 70, 106, 107, 108, 140, 163, 175
 Jordaens, J. 80
 Ixnard, Michel d' 192, 198
Karcher, J. Fr. 158
 Kasemann(Kaßmann)Rüdiger 50
 Kesslau, Fr. v. 200
 Key, Lieven de 32, 33, 34, 35, 53
 Keyzer, Hendrik de 32, 33, 34, 35, 45, 53, 88, 89
 — Wilhelm 53
 Kleiner, Salomon 84, 122, 148, 153
 Klengel, Wolf Kaspar von 52, 92, 93
 Knobelsdorff, Georg Wenzel von 192, 201
 Knöffel, Joh. Chr. 192, 200
 König, Wolf 94
 Korb, Hermann 119, 137, 139, 144, 158, 159, 168, 169, 174
 Krammer 25
 Krauß, J. J. 87
 Kretschmar, Chr. 200
 Krubsazius, Fr. Aug. 192
La Fosse, Remy de 116, 151, 167, 171
 Langerfeld, Rütger v. 90, 118
 Langhans, K. G. 192
 Leoni, Giacomo 163
 Le Roy 79
 Leuthner, Abraham 50, 75, 106, 120, 123
 Locci, Agosti 114
 Lolio, Johannes 72
 Longuelune, Zacharias 118, 200
 Louis, J. 67
 Lucchesi, Philibert 77
 Lüder von Bentheim 31, 49
 Luragho, Anselmo 101, 114
 — Carlo 52, 101, 114
Marini, Giovanni 52
 Marperger 122
 Martinelli, Domenico 113, 154, 157
 Mayer, Heinrich P. S. J. 115
 Memhardt, Joh. Gregor 52, 72
 Mercx, J. P. 80
 Michelangelo 177
 Moosbrugger, Kaspar 115, 135, 146
 Morris, Robert 163
Naumann, J. C. 162
 Nering, Joh. Arnold 119, 137, 138, 144, 159, 173, 178
 Nette, Joh. Fr. 115, 122, 150, 176, 181, 186
 Neumann, Balthasar 6, 117, 120, 121, 123, 124, 134, 147, 151, 152, 156, 157, 167, 196, 197, 198, 200
 Niemann 169
 Noorwits, Pieter 88
 Nossen, Gio. Maria 46, 49
 Nyborg, David 91
Obbergen, Antonys van 31, 49
 Orsini, Domen. 84
Pacassi 200
 Palladio 5, 21, 36, 51, 53, 54, 58, 63, 68, 69, 70, 106, 107, 109, 143, 163, 164, 175
 Pembroke, Lord 163
 Petrini, Antonio 52, 86, 102, 134, 146, 149
 Pezani, Valentino 117, 146
 Pfeffel 122
 Piazzoli 49
 Pictorius, Gottfried Laurenz, 119, 158
 — Peter 52, 71, 87, 119
 Pigage, Nicolas de 192, 201
 Pöppelmann, Matth. Daniel 6, 118, 122, 162, 170
 Porta, Ant. della 52, 77, 117, 118, 149
 Post, Pieter 53, 54, 58, 65, 67, 106
 Praemer, W. W. 78
 Prandauer, Jakob 14, 114, 127, 128, 148, 156, 157, 170
Quincken, Joh. 119, 158
Ränisch, Barth. 133
 Ränz, Joh. David 117
 Reiff, Hans Franz 94
 Retti, Leopoldo 191, 200
 — Paolo 116, 191
 Richter, Christian 118, 137
 — Joh. Moriz 52, 73, 91, 117, 118, 137
 Riedinger, Georg 38, 49
 Ritter zu Gruenstein 151
 Rohrer, Mich. Ludwig 116, 151
 Romanus, Bürgermeister 11
 Rossi, Domenico Egidio 116, 149, 153, 167
 Roth, Georg 139
 Rubens 34, 54, 57, 58, 61, 62, 78, 80
 Rudolphi, Andreas 52, 73
 Ry, Charles du 119, 192
 — Paul du 119, 136, 144, 163
 — Simon Louis du 119, 136, 192, 198
 Ryckwaerdt, Cornelis 52, 118, 138, 159
Sandrart, Joachim 51
 Sänger, P. J. 121, 168
 Santini s. Auchel, Johann
 Scamozzi, Vinc. 43, 49
 Scheibler, J. J. 121
 Schickhardt, Heinrich 5, 35, 39, 40, 42, 45, 47, 49, 62, 108
 Schildknecht, Nikolaus 137, 144
 Schlaun, Joh. Konrad 119, 158, 192, 199, 201
 Schlüter, Andreas 6, 117, 119, 120, 121, 144, 160, 162, 167, 178, 179, 184, 185, 186, 188
 Schmidt, Joh. Georg 199
 Schoch, Hans 49
 Sciasca, Lor. 123
 Sclar, J. J. 115
 Sebisch, Albr. von 90, 92
 Seitz, Johannes 151, 192, 200
 Senckeyns, Joh. Chr. 121
 Serlio, Sebast. 50, 107
 Serro, Gio. 94
 Simonetti, Gio. 119, 159
 Smids, Michael 52, 118, 72
 Solari, Santino 43, 49
 Specht, Georg 198
 Spezza, Andrea 32, 49, 52, 75, 106
 Staets, Hendrik 53, 89
 Stalpaert, Daniel 53, 88, 89
 Starke, J. G. 162
 Steenwinckel, Jan d. J. 49
 Steinle, Matthias 148
 Stengel, Fr. Joachim 192, 199, 200
 Stimmer, Tobias 25
 St. Pierre, 200
 Sturm, Christ. Leonh. 51, 117, 120, 121, 138, 139, 144, 161, 167, 168, 169, 170
Talman, W. 163, 164
 Tessin, Nic. 161, 168
 Thomann, Val. 192
 Thorpe, John 69
 Thulden, Th. van 58
 Thumb, Michael 52, 115, 198
 — Peter 115, 123
 Trost, Gottlieb 117
 Tütle, Jeremias 118, 161
 Tyllmans 114, 154
Unteutsch, Friedrich 50
Vallée, Jean de la 91
 Valmagini 200
 Valvasor, J. W. 75, 106, 156
 Vanbrough, John 163, 164, 165, 175, 176
 Vasari 51, 177
 Vignola 52
 Vingboons, Justus 65
 — Philipp 54, 67, 71
 Viscardi, Gio. Antonio 114, 123, 125, 134, 135, 146, 150, 197
 Vischer, G. M. 75
 Vitruvius 88, 120, 141
 Vogel, Joh. 121
 — Kaspar 118
 Vogt, Chr. 147
 Vredemann de Vries, Paul 64
 Vries, Adr. de 46
 Vucht, Jan van 54
Wackerbarth, Graf 118
 Webb, John 69, 70, 106, 107, 108
 Welsch, Maximilian v. 116, 117, 120, 151, 163, 167, 171, 179
 Winckelmann, J. J. 15, 162
 Witte, Emanuel de 54
 Wolff, Fer. 121
 Wren, Sir Christopher 50, 55, 140—143, 163, 164, 175
 Wynne 164, 176
Zimmermann, Dominikus 136, 191, 193, 198
 Zocha, G. W. von 117
 Zuccalli, Enrico 52, 78, 85, 86, 96, 97, 101, 149, 150, 153, 158, 173
 — Gaspare 52, 114, 130, 131, 147
 Zurgilgen, J. M. 94

Inhaltsangabe

	Seite		Seite
Zur Einführung	1	II. Die Blütezeit des Barock, ca. 1680 bis 1730	113
Literaturübersicht	20	1. Baumeister und architekton. Theorie, S. 113.	
I. Anfänge und erste Entwicklung des Barockstils bis ca. 1680	24	2. Der Kirchenbau, S. 123. 3. Der Wohnbau.	
1. Zustand der Architektur im deutschen Kunstgebiet um 1600/20. S. 24. 2. Die Baukunst von ca. 1620 bis 1680. a) Baumeister und Theoretiker, S. 48; b) Dekoration und Ornamentik, S. 55; c) die Bauwerke, Profanbauten, Fassadengestaltung, S. 59; Außenbau und Innenanlage der Kirchen, S. 81; Plangestaltung im Wohnbau, S. 105; Zusammenfassung, S. 108.		a) allgemeine Anlageform, S. 149; b) Innengliederung, S. 165; c) Fassadengestaltung, S. 176. 4. Dekoration und Ornamentik, S. 182. Zusammenfassung, S. 188.	
		III. Die Zeit des Rokokostils	191
		1. Architekten und Theoretiker, S. 191. 2. Dekoration und Ornamentik, S. 193. 3. Der Kirchenbau, S. 196. Der Wohnbau, S. 200.	
		Begriff- und Sachverzeichnis	203
		Verzeichnis der Denkmale	204
		Verzeichnis der Künstler	207

NA590. B3



709
H23
v. 29



